

Textes et contextes

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

17-2 | 2022

Clandestins, clandestinités - Gestes de couleur : arts, musique, poésie

La couleur comme « sexe féminin de l'art » : simple métaphore ou véritable paradigme ?

Colour as the “female sex of art”: simple metaphor or true paradigm

15 December 2022.

Jean-Loup Korzilius

🌐 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3733>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Jean-Loup Korzilius, « La couleur comme « sexe féminin de l'art » : simple métaphore ou véritable paradigme ? », *Textes et contextes* [], 17-2 | 2022, 15 December 2022 and connection on 21 November 2024. Copyright : [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3733>

PREO

La couleur comme « sexe féminin de l'art » : simple métaphore ou véritable paradigme ?

Colour as the “female sex of art”: simple metaphor or true paradigm

Textes et contextes

15 December 2022.

17-2 | 2022

Clandestins, clandestinités - Gestes de couleur : arts, musique, poésie

Jean-Loup Korzilius

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3733>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

-
- 1. Couleur et féminité
 - 1.1. Le rôle de l'œil
 - 1.2. Une éthique du regard
 - 2. Vers un nouveau paradigme
 - 2.1. La sensibilité rétinienne
 - 2.2. La couleur féminisée

1. Couleur et féminité

1.1. Le rôle de l'œil

- 1 Le titre de ma contribution fait allusion à une phrase tirée de la *Grammaire des Arts du Dessin* (1867) de Charles Blanc, un ouvrage très diffusé en son temps, et suivant laquelle « (l)e dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin » (Blanc 1867 : 53 et 528). Ce qui me surprend dans cette phrase est l'allusion *a priori* incongrue à la différence des « sexes ».
- 2 Pourquoi associer cette donnée biologique des êtres vivants à des éléments formels de la peinture ? Serait-ce un simple effet de style destiné à frapper l'esprit du lecteur ? Je ne le pense pas, car un autre

fait, un fait historique, ne m'intrigue pas moins : il s'agit de l'élaboration, une trentaine d'années avant l'ouvrage de Blanc, de la fameuse *Loi du contraste simultané des couleurs* par Michel Eugène Chevreul. Pour quelle raison cet homme, chimiste de son état, eut-il soudain l'idée de concevoir un cercle chromatique non plus simplement en se basant sur l'ordre déjà connu des trois couleurs primaires (rouge, bleu, jaune), mais en partant des effets que leurs mélanges produisent sur l'œil (principe des couleurs complémentaires) ? Comment expliquer que des processus de fonctionnement de la rétine soient soudain convoqués pour déterminer la 'bonne' classification des teintes ? Serait-ce juste la suite logique et directe de recherches antérieures portant sur les *couleurs accidentelles* (Buffon), comme celles générées par l'œil quand, par exemple, on le presse ? Là aussi je suis dubitatif.

- 3 En effet, comme l'ont démontré certaines études récentes (Guillerm, Rosario), leurs idées émergent précisément dans un contexte qui connaît un engouement sans précédent pour les questions sexuelles, un phénomène qui conduira d'ailleurs durant cette même période à la création du terme de « sexualité », d'où sortiront par la suite les notions médicales et normatives d'« hétérosexuel », d'« homosexuel », ainsi que de « pervers ».
- 4 Quant à la question de l'œil, Kepler avait déduit (!), dès le début du XVII^e siècle, des principes de l'optique et de ses propres découvertes que, dans la vision, l'image du monde extérieur correspondait – comme il disait – à « une peinture » (Kepler 1604 : 319) qui se formait sur cette zone au fond de l'œil qu'est la rétine, rompant du coup avec l'ancienne idée qui situait le siège de la vision dans le cristallin. Or, ce n'est qu'après les années 1800 que la rétine sera comprise comme un réseau nerveux qui capte et trie les rayonnements lumineux. Qu'il s'agisse de la théorie des trois récepteurs chromatiques du tissu rétinien postulée par Young, puis surtout les découvertes faites par Böll sur cette partie de l'œil de la grenouille – une partie qui, une fois exposée à la lumière, changeait de couleur –, ces recherches et bien d'autres donneront de cet organe une image fort différente de la toile inerte décrite par Kepler. Si bien qu'au moment où Blanc publie son ouvrage, c'est-à-dire à partir des années soixante du XIX^e siècle, elle s'apparentera plutôt – selon la formule de Hermann von Helmholtz – à la « plaque photosensible » d'un daguerréotype (Helmholtz 1971 : 49) dont il est parfaitement possible d'observer les traces d'une activité

autonome extrêmement subtile, mais non moins réelle. Face à ce faisceau d'indices, tout porte donc à croire que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, Blanc et Chevreul expriment quelque chose qui dépasse les circonstances esthétiques ou scientifiques du moment.

- 5 La position adoptée par Blanc à l'égard de la couleur laisse d'ailleurs encore percer bien d'autres accents singuliers, sinon tendancieux, comme l'illustre ce passage-ci :

L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve. La supériorité du dessin sur la couleur est écrite dans les lois mêmes de la nature ; elle a voulu, en effet, que les objets nous fussent connus par ce qui les dessine et non par ce qui les colore. (Blanc 1867 : 53)

- 6 Dans ces lignes qui traitent du vieux problème du rapport entre dessin et couleur, se profile un rapport pour le moins difficile avec la couleur : d'après Blanc, ne pas soumettre celle-ci au « dessin », donc ne pas lui donner de « forme », de « limites », équivaudrait à une chute dans le chaos. Elle incarne en somme une espèce de menace pour l'art et, par voie de conséquence, pour l'artiste, sinon pour l'homme lui-même. Une attitude aussi méfiante et inquiète, une telle *peur de la couleur* selon David Batchelor, qui la voit inscrite de tout temps dans la culture occidentale, me paraît cependant n'émerger qu'en ce XIX^e siècle. Il se pourrait bien qu'elle soit le signe même du changement profond qui affecte le rapport à la couleur à cette époque.

1.2. Une éthique du regard

- 7 Si l'on se tourne alors vers le passé, on remarque d'emblée que le ton adopté est fort différent. Chez Aristote, on lit par exemple que « (l)'objet de la vue, c'est le visible. Or le visible est, en premier lieu, la couleur... » (Aristote 1992 : 105). Cette conception selon laquelle la connaissance du monde visible dépend pour l'essentiel des colorations des corps que l'homme distingue du regard, sera une constante de la culture occidentale. Le fait même de voir, de percevoir les

choses en pleine lumière, donnera du reste naissance, à l'ère chrétienne, à de vastes développements théologiques autour de la *métaphysique de la lumière*, tel chez Robert Grosseteste pour qui « la lumière est l'essence la plus digne, la plus noble et la plus excellente de tous les corps » (Raynaud 2001 : 734). Et, s'agissant de la couleur, il la définit comme « [...] de la lumière incorporée au (milieu) transparent » (Raynaud 2001 : 736).

- 8 Plus tard encore, lorsqu'à l'âge classique, Descartes dira de la lumière qu'elle « n'est autre chose, dans les corps qu'on nomme lumineux, qu'un certain mouvement, ou une action fort prompte et fort vive, qui passe vers nos yeux » (Descartes 1637 : 84), et qu'il réduira à cette occasion le phénomène chromatique à un « sentiment de couleur » (Descartes 1637 : 131) provoqué par le mouvement de la lumière, cela n'impliquera nullement une condamnation ou un rejet systématique de la couleur en tant que telle. Cela représentera surtout une tentative de décrire les modalités de la perception visuelle humaine, un sens qui continuera du reste toujours à bénéficier d'une même et haute estime auprès des penseurs et savants.
- 9 Il convient cependant de préciser aussi que Descartes reprendra à son compte la posture de méfiance qu'avaient cultivée les sceptiques et matérialistes antiques au regard des sens en considérant les erreurs qui pouvaient parfois leur être imputées. Depuis toujours, on s'interrogeait en effet sur l'impact dans le jugement de ces instabilités ou inexactitudes dont tout un chacun pouvait être victime lors de la perception, soit en raison d'une maladie ou toute autre circonstance empêchant de percevoir les choses correctement. En sorte que, comme « (o)n sait que [...] l'âme peut [...] par l'entremise des nerfs recevoir les impressions des objets qui sont au-dehors » (Descartes 1637 : 109-110), le philosophe cherchera, en toute logique, à définir la « bonne » attitude à adopter face aux sensations dans leur ensemble, c'est-à-dire comment « bien » juger ce qui a été perçu. Or, en cas de mauvais jugement par l'entremise de la vision, les couleurs n'étaient évidemment pas les seules en cause, loin s'en faut : la distance, l'air, la position du regardeur par exemple intervenaient tout autant. En somme, pour reprendre ses propos, c'est « la vision [...] (qui) quelquefois [...] nous trompe » (Descartes 1637 : 141), autrement dit l'ensemble des situations dans lesquelles on se trouve en percevant et, donc, non *la* couleur en tant que telle.

- 10 Ironie ou plutôt signe de l'histoire, à la fin de ce même XVII^e siècle, se déroulera la *Querelle sur le coloris* qui opposera les « poussinistes » aux « rubénistes », les défenseurs de la primauté du dessin contre ceux de la couleur : on remarque alors que malgré la relative intensité des débats, le chef de file des « poussinistes », Charles Le Brun, ne cherchera pas, lui non plus, à stigmatiser et à condamner la couleur. Son but, assez proche dans l'esprit de celui de Descartes, consistera avant tout à faire admettre la nécessité de continuer à privilégier le dessin dans l'enseignement académique, et cela – soulignons-le – tout en tenant compte de la place qui devait également revenir à la couleur, car « la couleur a sa part [...] dans la perfection de l'ouvrage » (Ratouis 1921 : 42).
- 11 Les coloris d'une toile ne lui inspirant ni peur, ni inquiétude sur le sort de l'humanité, notre défenseur du dessin aura par contre recours à une intéressante métaphore pour marquer la différence qui, selon lui, sépare ces deux composantes de la peinture : le dessin est défini comme « le pôle et la boussole » qui évite de se « laisser submerger dans l'océan de la couleur, où beaucoup de gens se noient en voulant s'y sauver » (Ratouis 1921 : 42). Contrairement à Blanc, Le Brun ne dramatise en rien cette différence à laquelle il tient tant, car la métaphore de la noyade doit s'entendre comme un avertissement *professionnel* adressé à ses confrères, l'élite des peintres de son temps : ainsi, une peinture de qualité se doit surtout de satisfaire aux exigences de l'esprit, et non aux plaisirs des sens qui sont considérés comme éphémères et incertains.
- 12 Ses arguments – que les « rubénistes » retourneront d'ailleurs en leur faveur en insistant notamment sur la dépendance de l'esprit par rapport aux sens – amènent ensuite Le Brun à digresser sur le thème plus traditionnel de la dualité esprit-matière, laquelle était depuis l'antiquité plus ou moins calquée sur la polarité homme-femme, l'homme étant, pour Aristote, le « principe moteur et générateur », la femme le « principe matériel » (Aristote 1961 : 3). Or, ni Aristote, ni Le Brun, n'en concluent une quelconque identité de nature entre le chromatique et le féminin, ou entre l'ordre visuel et l'ordre sexuel. La couleur est une chose, la femme et le sexe sont autre chose.
- 13 Ceci étant, il existe pourtant un domaine où la matérialité chromatique était habituellement associée à la femme, et ce domaine est le

maquillage. Le thème du fard représente, avec le miroir, un *topos* littéraire et artistique bien connu de la féminité que l'on chantait autant qu'on le fustigeait, et dans ce cas, en particulier depuis l'époque des Pères de l'Eglise, comme l'illustrent par exemple les sévères consignes qui émaillent *LaToilette des femmes* (Tertullien : 95 e.a.). Cependant, là aussi, on s'aperçoit que la critique du moraliste porte non sur la couleur en général mais qu'elle se cristallise autour d'une de ses manifestations, une manifestation très spécifique, à savoir la couleur en tant qu'artifice, celle qui se substitue à une autre. En somme, on s'en prend à l'usage de la couleur *ajoutée*.

- 14 Encore qu'il conviendrait chaque fois d'analyser les contextes précis dans lesquels se situent ces réprobations, et il faudrait également resituer exactement les intentions des auteurs et surtout expliciter ce que, jadis, on entendait au juste par le terme « couleur » (Korzilius 2007 : 443 sq) en grec ou en latin. Ces précautions méthodologiques, qui aident à relativiser et à nuancer nos premières impressions généralement trop marquées par des problématiques propres à notre époque, rappellent aussi combien les notions ayant trait aux sens sont profondément tributaires de l'histoire et, à ce titre, particulièrement délicates à appréhender.
- 15 En résumé, il semble bien alors que ce furent de grandes oppositions philosophiques et théoriques (essence/substance, réalité/apparence ou vérité/mensonge) qui ont animé au long des siècles les récriminations impliquant ici ou là, de près ou de loin, la question chromatique. On ne la prit donc que comme un exemple parmi d'autres et elle ne fut pas la cible exclusive, car il y aurait aussi beaucoup à dire sur les risques potentiels pour l'âme que les moralistes anciens pouvaient entrevoir dans les sons de la musique ou les gestes de la danse. De leur point de vue, une pratique comme celle consistant à ajouter artificiellement de la couleur, couvrant ou dissimulant ainsi la surface des choses ou du visage, ne pouvait donc pas mieux illustrer les méfaits du distrayant, du superficiel ou du faux. On voit donc qu'ici, l'attitude exagérément anti-chromatique de Blanc n'est pas à l'ordre du jour, et l'assimilation qu'il fait avec la « féminité » paraît, elle aussi, tout à fait hors de propos.
- 16 Ajoutons enfin dans ce contexte que le fard lui-même n'est qu'un accessoire : faisant office de *signe* de la féminité, cela ne le féminise pas

lui-même, ni d'ailleurs la personne fardée. Il ne fait qu'indiquer, et non conférer, la qualité féminine, une qualité elle aussi, et à l'instar des sens, bien difficile de surcroît à cerner lorsqu'on a affaire à des époques situées avant celle qui vit la « sexualisation » des corps. A ce sujet, il importe comme pour les sens de préciser les variations conceptuelles et historiques que, d'abord, Michel Foucault et, à sa suite, les *gender studies* ont pu mettre à jour en démontrant ainsi que, contrairement à l'appartenance sexuelle, la désignation et la définition du genre sont entièrement le fait de l'environnement culturel.

- 17 Or, les anciennes fulminations prononcées notamment contre le maquillage ne visaient pas l'artifice en tant qu'objet mais plus exactement son *usage*, donc un comportement, un comportement considéré, lui, comme coupable. Cette nuance me paraît cruciale : la couleur artificielle s'inscrivait dans un discours général sur la « bonne » et « mauvaise » façon d'agir, la « bonne » étant, en l'occurrence, de ne pas se servir du tout de l'artifice. En fait, ce qui se présente alors comme un problème d'éthique individuelle ou collective, une sorte de didactique où la couleur pouvait être citée et qui se nourrissait par ailleurs de moult préceptes tant stoïciens qu'ascétiques, puis catholiques et protestants, avait en fait pour finalité ultime d'obtenir un état intérieur apaisé, la tranquillité de l'âme, un état qui passe, entre autres, par la maîtrise du regard.
- 18 Ainsi, lorsqu'Augustin par exemple évoque ce qu'il nomme la « convoitise des yeux » (Augustin : 374)¹, il dénonce chez l'homme immoral la tendance à se laisser tenter par la vanité du monde et préférer l'or et l'argent « à ces richesses éternelles qui seules produisent une véritable félicité » (Augustin : 76). Nulle trace ici d'une condamnation de l'existence même de ces métaux précieux, et encore moins de leur éclat chromatique. Ce qui est répréhensible, c'est le manque de modération ou de retenue à leur égard, la « bonne » façon de se comporter face à tout ce que les sens nous font percevoir du dehors se résumant – depuis Plutarque – en ceci : « Lorsque (les sens) sont dirigés par l'âme sur des objets extérieurs, les sens doivent promptement se mettre en communication avec ces objets, en faire leur rapport (à l'âme), et ensuite se tenir sur la réserve, attentifs à ce que leur commandera la raison » (Plutarque : 633).

- 19 La *discipline du regard* que prônent les moralistes s'inscrit en définitive dans une *discipline générale des sens*, une discipline qui comme toute discipline n'est pas innée, mais s'acquiert. Et comment ? Eh bien par la volonté, c'est-à-dire par le désir de bien faire, et par l'exercice, c'est-à-dire par la bonne habitude à prendre... en somme par exactement les mêmes exigences sur lesquelles se fondait en ces temps révolus l'acquisition de la compétence artisanale ou artistique : comportement de la personne ou savoir-faire technique, c'est l'éthique du *bien agir* qui dans un cas comme dans l'autre était sensée mener à la perfection.

2. Vers un nouveau paradigme

2.1. La sensibilité rétinienne

- 20 Il est maintenant possible de donner une signification plus précise aux allusions faites par Blanc au sujet du « sexe » et à « Eve ». Enfant de son siècle, Blanc connaît bien le cercle des contrastes de Chevreul avec les attendus physiologiques oculaires :
[...] je crois, que notre œil, étant fait pour la lumière blanche, a besoin de la compléter quand il n'en possède qu'une partie. A un homme qui ne perçoit que des rayons rouges, que faut-il pour compléter la lumière blanche ? Il lui faut le jaune et le bleu ; or, le jaune et le bleu sont contenus l'un et l'autre dans le vert. C'est donc le vert qui rétablira l'équilibre de la lumière dans un œil fatigué par des rayons rouges. (Blanc 1867 : 533-534).
- 21 En ce siècle qui voit la naissance des sciences telles que nous les connaissons aujourd'hui, la question du regard porté sur la couleur a donc complètement changé, car la vision chromatique se comprend désormais avant tout comme un processus organique. Or, celui dont on attendra dorénavant des merveilles dans ce domaine sera évidemment le peintre, c'est-à-dire la personne qui, en tant que créateur, manie continuellement à des fins esthétiques les matières colorées. Ce seront les réactions de sa rétine qui dicteront les « bons » choix, et ce seront des considérations identiques, de type autant organiques que fantasmatiques, qui façonneront peu à peu aussi l'image de l'artiste moderne.

- 22 C'est cela qui explique alors le phénomène de la « lecture clinique » de la peinture par la critique d'art du tournant du siècle, selon la judicieuse formule de Jean-Pierre Guillermin. Que ce soit Huysmans qui diagnostique chez les impressionnistes une « indigomanie » (Huysmans 109), ou Laforgue scrutant « l'origine physiologique de l'impressionnisme » (Laforgue 1988 : 168) ou bien Barrès qui trouve Le Gréco « plus émouvant » en raison des « explications physiologiques » de son astigmatisme (Barrès 1967 : 395), la tendance à vouloir réduire le peintre moderne à son organe de vision, et la peinture à un dispositif destiné à stimuler en premier la rétine d'autrui, est flagrante, et symptomatique du changement du rapport à la couleur qui s'est opéré. Bien plus qu'une mode stylistique passagère, le phénomène de la médicalisation du discours critique signe ainsi l'effacement définitif de l'ancien paradigme de la *discipline du regard* au profit d'un nouveau, axé sur l'organe oculaire.
- 23 Alors que, pour louer le talent d'un artiste, on disait autrefois qu'il avait « un compas dans l'œil »² en jouant sur la métaphore de l'artiste-artisan sachant bien évaluer les proportions de l'ouvrage à réaliser, la nouvelle donne *physio-neurologique* de la vision renverse l'ancienne conception de l'art et le rapport à la couleur qui la sustentait. En adoptant le régime de la rétine, ce n'est plus la chose vue qui définit fondamentalement la relation à la couleur mais d'abord et avant tout les réactions sensorielles suscitées par celle-ci. Désormais, le rapport à la couleur s'apparente à un rapport de type performatif, opposant l'œil au phénomène coloré, le rapport de type spectaculaire comme on l'entendait depuis Kepler appartenant définitivement au passé. Quant à la peinture, les choses sont similaires : l'ancien principe du *savoir-faire* a nécessairement cédé la place à un autre principe, celui du *pouvoir-faire*.
- 24 Le pouvoir (capacité et potentialité) du faire dont doit témoigner le peintre implique alors ce dernier sur un plan éminemment personnel, quasiment physique, en tout cas pour le moins physiologique et oculaire. Bien des propos d'artistes en fournissent la preuve, comme lorsque Matisse confie que « pour rendre ce que je sens je me trouve à représenter les objets [...] rattachés entre eux par mon sentiment - dans une atmosphère créée par les rapports magiques de la couleur » (Matisse 194), ou, et à l'inverse, lorsque Albert Ayme récuse précisément l'idée d'une couleur comme « excitant sensuel de l'œil » et sou-

haite au contraire un « projet [...] excédant le pur rétinien » (Ayme 1992 : 84), ou bien encore lorsqu'un penseur comme Gilles Deleuze admire dans l'œuvre de Bacon, ce qu'il appelle, si significativement, « la logique de la sensation ».

25 On mesure à travers ces remarques la distance qui les sépare des préoccupations morales et techniques d'un Augustin ou d'un Le Brun puisqu'on y touche littéralement du doigt la problématique artistique qui – me semble-t-il – est indissociable de notre époque et à laquelle doit faire face l'artiste d'aujourd'hui.

26 Il s'agit d'une sorte de *discipline de la rétine* qui, comme l'ancienne discipline du *regard*, s'articule encore une fois autour d'un rapport de domination. Mais, contrairement à la précédente, la nouvelle ne passe plus par la domination des envies et/ou par l'usage opportun du dessin, mais, comme on l'a dit, par une domination de la couleur via le « bon » usage des capacités sensorielles, et notamment rétiniennes de l'artiste. Blanc le confirme : « La loi des complémentaires une fois connue, avec quelle sûreté va procéder le peintre (pour) pousser à l'éclat des couleurs, (ou) tempérer son harmonie, (ou bien) la rendre mordante et fière ! » (Blanc 1867 : 534). L'entité qui domine vraiment n'est donc plus l'esprit et/ou la main tenant le crayon, mais bien d'abord l'œil du peintre, ce qui, toujours selon Blanc, accroît même son pouvoir artistique : « [...] sans même toucher à une couleur, on peut la fortifier, la soutenir, l'apaiser, la neutraliser presque, en opérant sur ce qui l'avoisine » (Blanc 1867 : 534).

27 Principe central de ce qui se présente comme un domptage chromatique auquel l'œil semble devoir se livrer, l'organe oculaire et ses facultés spécifiques s'imposent dans notre culture comme la référence absolue en matière de jugement porté sur la couleur, une conception qui, dès le début du XX^e siècle, se cristallise de manière savante et incidemment élogieuse sous la plume d'un grand spécialiste de la couleur et de sa perception, Auguste Rosensthiel :

Nous savons que quand l'œil s'est fixé sur une couleur, sa sensibilité pour cette couleur s'émousse rapidement. Mais il lui reste une sensibilité très grande pour la complémentaire. Grâce à son extraordinaire mobilité, l'œil mêle cette complémentaire à toutes les couleurs environnantes. D'où un effet agréable ou désagréable, selon la couleur des zones voisines (Rosensthiel 1913 : 216-17).

2.2. La couleur féminisée

- 28 Les enjeux à l'œuvre dans la *discipline de la rétine* déplacent ainsi le problème de la domination de la couleur vers ce que l'on définit comme d'incessantes sollicitations de celle-ci auxquelles la rétine doit aussitôt répondre. Considéré de la sorte, le travail du peintre maniant les pigments tient maintenant d'une forme de corps-à-corps, la couleur agissant sur sa rétine dont les réactions dictent à leur tour les actions à mener sur la toile, ce qui entraîne une suite presque ininterrompue d'agissements et de contre-agissements. Rien d'étonnant du coup à ce que tous ces efforts fournis et tous ces épuisements subis par la rétine soient vécus par les protagonistes-peintres comme s'ils se répercutaient directement sur leur état physique général.
- 29 Mais, avant d'aller plus loin dans cette réflexion, revenons une dernière fois à la référence de Blanc concernant Eve et l'association de la couleur au « sexe féminin » dont le sens apparaît à présent nettement : face à l'œil sans cesse excité du peintre – qui, de surcroît, est forcément masculin selon la tradition –, la couleur n'apparaît-elle pas tout à fait logiquement dans le rôle « féminin » ? Le rapport que le peintre contemporain – et probablement nous tous par notre éducation *rétinienne* – entretient avec elle est alors un rapport de type érotique reposant sur le stéréotype du pôle mâle stimulé et du pôle femelle stimulant, précisément le type de rapports qui est décrit dans les traités de sexologie depuis le XIX^e siècle. N'y lit-on pas au sujet de la sélection sexuelle que « (d)ans l'espèce humaine, la beauté est principalement un attribut féminin qui vise l'homme » (Ellis 1905 : 189)³ ? Et Darwin lui-même ne professait-il pas qu'à l'inverse du règne animal où c'est la femelle qui choisit son partenaire mâle, la civilisation aurait inversé les rôles pour attribuer la fonction sélective à l'homme, faisant ainsi de la femme l'objet de son désir (Darwin 1871 : 640) ?

La *féminisation* du perçu qui semble ainsi fondamentalement structurer notre relation à la couleur, jette enfin une nouvelle lumière sur les nombreuses déclarations à caractère franchement érotique de peintres du XX^e siècle, et dans lesquelles nous retrouvons on ne peut plus clairement la thématique de l'effort et de l'épuisement : pensons à Kandinsky affrontant la « blancheur récalcitrante de la toile », cette

« vierge pure [...] résistant à mon désir » (Kandinsky : 115), ou à Miró voulant « assassiner [...] (cette) peinture (qui) était arrivée à un état de pourriture totale à l'intérieur, comme une putain » (Raillard 1989 : 4), ou bien, plus près de nous, à Bernard Dufour fasciné par « l'obscénité » et souhaitant que sa peinture devienne « un spectacle si gênant qu'on en demeure paralysé » (Henric 1986 : 63), et tout cela afin de parvenir à en faire – selon les mots de Matisse – un « être tranquille au mur (qui procure) une satisfaction profonde, le repos et le plaisir le plus pur de l'esprit comblé » (Matisse : 50 note 16). Tant d'investissements physiologiques et physiques représentent à la fin une dépense d'énergie telle que nos peintres en sortiront complètement vidés comme – selon les mots de Miró – « après l'acte sexuel de faire l'amour » (Rowell 1995 : 92)⁴.

30 Devant ces propos artistiques qui ressemblent tant à ceux de Blanc cités au début, force est alors de conclure que le rapport à la couleur s'articule bien et définitivement sur un modèle de type sexuel, car ils font très curieusement ou, plutôt, très significativement écho à l'observation d'un sexologue du début du XX^e siècle qui écrivait : « Dans la femme, comme dans l'homme, la fin de l'orgasme est suivie d'un relâchement général agréable qui invite au sommeil » (Forel 1906 : 56) ...

Aristote. *De l'âme*, trad. J. Tricot, Paris : Vrin, 1992.

Aristote. *De la génération des animaux*, trad. Pierre Louis, Paris : Belles Lettres, 1961.

Augustin. *Confessions*, trad. Arnauld d'Andilly, Paris : Gallimard/Folio, 1993.

Ayme, Albert, « Stratégie, méthodes et pratiques picturales », *Albert Ayme ; rétrospective 1960-1992*, Paris : ENSBA, 1992.

Barrès, Maurice, « Gréco ou le secret de Tolède » (1912), *L'œuvre de Maurice Barrès*, vol. VII, ed. Philippe Barrès, Paris : Club de l'Honnête Homme, 1967.

Batchelor, David, *La peur de la couleur*, trad. Patricia Delcourt, Paris : Autrement, 2001.

Blanc, Charles (1867). *Grammaire des arts du dessin*, Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2000.

Buffon, Georges, « Sur les couleurs accidentelles », *Histoire de l'Académie royale des Sciences*, 1743.

Chevreul, Eugène (1839). *De la loi du contraste simultané des couleurs et l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi...*, Paris : L. Laget, 1969.

Darwin, Charles (1871). *La descendance de l'homme et la sélection naturelle*, vol. II, Bruxelles : Complexe, 1981.

- Deleuze, Gilles, Francis Bacon ; *logique de la sensation*, Paris : Seuil, 1981.
- Descartes, René (1637). « La Dioptrique », *Œuvres de Descartes*, vol.VI, eds. Charles Adam et Paul Tannery, Paris : Vrin, 1996.
- Ellis, Havelock (1905). *Studies in the Psychology of Sex*; vol. IV: *Sexual Selection in Man*, Philadelphie : F.A. Davis, 1920.
- Forel, Auguste, *La question sexuelle, exposée aux adultes cultivés*, Paris : Steinhil, 1906.
- Guillerm, Jean-Pierre « La couleur et le féminin dans la critique picturale de la seconde moitié du XIXe siècle », ed. Jean-Loup Korzilius, *Couleur de la morale, morale de la couleur*, Besançon : PUFC, 2010.
- Helmholtz, Hermann von, « Über das Sehen des Menschen » (1855), eds. Herbert Horst et Siegfried Wollgast, *Philosophische Vorträge und Aufsätze*, Berlin : Akademie, 1971, p. 45-77.
- Henric, Jacques, *Bernard Dufour ; en plein dans tout*, Paris : Marval/galerie Beaubourg, 1986.
- Huysmans, Joris-Karl, « L'exposition des Indépendants en 1880 », *Œuvres complètes*, vol. 6, ed. Lucien Descaves, Paris : Crès, 1928.
- Kandinsky, Wassily, *Regards sur le passé*, ed. Jean-Paul Bouillon, Paris : Hermann, 1974.
- Kepler, Johann (1604). *Les fondements de l'optique moderne : 'Paralipomènes à Vitellion'*, trad. Catherine Chevalley, Paris : Vrin, 1980.
- Korzilius, Jean-Loup, « Les couleurs ont-elles un sexe ? Contribution à une réflexion sur la détermination par le genre du phénomène chromatique », *Revue philosophique de Louvain*, 3, 2007, p. 428-459.
- Laforgue, Jules, *Laforgue ; textes de critique d'art*, ed. Mireille Dotin, Lille : PUF, 1988.
- Matisse, Henri, *Ecrits et propos sur l'arted*. Dominique Fourcade, Paris : Hermann, 1972.
- Plutarque, « De la curiosité », *Œuvres morales et œuvres diverses*, vol. I, New-York : Adamant, 2005.
- Raillard, Georges, *Miró*, Paris : Hazan, 1989.
- Ratouis de Limay, Paul, *Les artistes écrivains*, Paris : Alcan, 1921.
- Raynaud, Dominique, « La faveur de l'optique à Oxford : discussion de trois thèses de sociologie de la connaissance sur l'explication de l'intérêt scientifique », *Llull* 24.51, 2001, p. 727-754.
- Rosario, Vernon A. *L'irrésistible ascension du pervers entre littérature et psychiatrie*, Paris : EPEL, 2000.
- Rosensthiel, Auguste, *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique*, Paris : Dunod et Pinat, 1913.
- Rowell, Margit, *Juan Miró ; écrits et entretiens*, Paris : Daniel Lelong, 1995.
- Tertullien, *La toilette des femmes*, trad. Marie Turcan, Paris : Cerf, 1971.
- Vasari, Giorgio, *Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. IX, trad. André Chastel, Paris : Berger-Levrault, 1985.

- 1 Le terme latin étant « concupiscentia oculorum » (10.30.41), on préférera comme traduction « concupiscence des yeux », plus fréquente aujourd'hui.
 - 2 Propos de Michel-Ange cités par Vasari : « [...] il faut avoir le compas dans l'œil, non dans la main : les mains travaillent, l'œil juge » (Vasari : 303).
 - 3 « Beauty in the human species is, above all, a feminine attribute, making its appeal to men ».
 - 4 La phrase éloquent est : « Parfois au bout de ma séance de travail, je me laisse tomber dans un fauteuil, épuisé, comme après l'acte sexuel de faire l'amour ! Excusez-moi, cher ami, de cette crudité de langage dont je m'exprime, mais je ne trouve pas d'autres mots ».
-

Français

Cet article part du constat que, dans la première moitié du XIX^e siècle, le critique d'art Ch. Blanc associe curieusement la couleur en peinture au « sexe féminin de l'art » alors que, deux décennies plus tôt, le chimiste E. Chevreul élabore ses fameuses lois des contrastes chromatiques qui fonderont l'usage de la couleur dans nos sociétés. Or, à bien y regarder, cette concomitance n'est pas fortuite mais peut être lue comme le symptôme du bouleversement profond qui affecte à l'époque la compréhension de la perception visuelle : la science ne commence-t-elle pas, et toujours en ce même début de siècle, à dévoiler toute la complexité cellulaire et nerveuse de la rétine ? La perception de la couleur résultera ainsi d'innombrables processus micro-organiques, des processus de type physiques, charnels. A contrario, une série d'exemples tirée de la pensée ancienne sur la couleur montre que l'évocation de sa perception servait jadis de tout autres buts et notamment à réfléchir sur l'usage convenable des cinq sens. S'agissant de la vision, cette *éthique* traditionnelle *du regard* - idéalement régie par la « raison » - sera donc remplacée à l'époque de Blanc et Chevreul par à ce que l'on propose de nommer une *éthique de l'œil*, une éthique déterminée à présent par les « bonnes » réactions organiques de la rétine. Rien d'étonnant si « dominer » la couleur en peinture équivaldra maintenant, et comme le laissera entendre Blanc, à une sorte de conquête masculine du fait chromatique, incidemment féminisé et érotisé : une conquête non seulement parce que la perception de la couleur requerra un important effort physiologique de la part du regardeur, mais surtout parce qu'aux dires mêmes de renommés peintres (masculins) contemporains elle ne trouverait son achèvement que dans une forme de jouissance (visuelle), quasiment celle dont parleront alors ... les sexologues.

English

This article is based on the observation that, in the first half of the 19th century, the art critic Ch. Blanc curiously associated color in painting with the "feminine sex of art", whereas, two decades earlier, the chemist E. Chevreul elaborates his famous laws of chromatic contrasts which will establish the use of color in our societies. However, on closer examination, this coincidence is not fortuitous but can be read as the symptom of the profound upheaval that affected the understanding of visual perception at the time: did science not begin, and still in this same beginning of the century, to reveal all the cellular and nervous complexity of the retina? The perception of color will thus result from innumerable micro-organic processes, processes of a physical, carnal type. Conversely, a series of examples drawn from ancient thought on color shows that the evocation of its perception once served quite different purposes and in particular to think about the appropriate use of the five senses. With regard to vision, this traditional *ethics of the gaze* - ideally governed by "reason" - will therefore be replaced at the time of Blanc and Chevreul by what is proposed to be called an *ethics of the eye*, an ethics determined now by the "good" organic reactions of the retina. No wonder if "dominating" color in painting will now amount, and as Blanc will imply, to a kind of masculine conquest of the chromatic fact, incidentally feminized and eroticized: a conquest not only because the perception of color will require a significant physiological effort on the part of the viewer, but above all because, according to the very words of renowned contemporary (male) painters, it would only find its completion in a form of (visual) enjoyment, almost the one that ... sexologists would then talk about.

Mots-clés

cinq sens, concupiscence, couleur, cristallin, daguerréotype, dessin, érotisme, éthique, fard, femme, lumière, mensonge, morale, œil, optique, peinture, peur de la couleur, rétine, sexologie, sexualité, vérité, vision

Keywords

five senses, concupiscence, color, crystalline, daguerreotype, drawing, eroticism, ethics, blush, women, light, lying, moral, eye, optical, paint, fear of color, retina, sexology, sexuality, truth, vision

Jean-Loup Korzilius

Maître de Conférences, Département Histoire-Histoire de l'art, Université de Franche-Comté, 1 rue Claude Goudimel, 25000 BESANÇON