



HAL
open science

L'audace du jaune

Virginie A. Pouzet-Duzer, Pouzet Duzer

► **To cite this version:**

Virginie A. Pouzet-Duzer, Pouzet Duzer. L'audace du jaune. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2012, 157 (3), pp.65. 10.3917/rom.157.0065 . hal-02628326

HAL Id: hal-02628326

<https://hal.science/hal-02628326>

Submitted on 26 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'AUDACE DU JAUNE

Virginie Pouzet-Duzer

Armand Colin | « [Romantisme](#) »

2012/3 n°157 | pages 65 à 73

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200928100

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-3-page-65.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

L'audace du jaune

Bien avant l'énigmatique chambre jaune safran où Rouletabille exerça pour la première fois ses talents de détective, bien avant que le précieux petit pan de mur jaune de la *vue de Delft* de Vermeer n'en vienne à être muséalement fatal à un Bergotte souffrant de crise d'urémie et qui avait ce jour-là mangé des pommes de terre, et bien avant qu'André Breton ne se moque de la lente description romanesque, dans *Crime et châtiment*, du lieu commun d'une chambre image de catalogue dont les murs seraient tendus d'un papier peint jaune, un tableau d'un mètre soixante de hauteur et de près d'un mètre de large fit audacieusement du jaune une couleur à la mode. Ou du moins telle sera l'hypothèse de départ d'une recherche du jaune *fin de siècle* qui prendra volontairement au pied de la lettre une des entrées du journal d'Edmond de Goncourt remarquant en date du 18 février 1877 :

Qui est-ce qui aurait osé peindre, il y a vingt ans, une femme en robe jaune ? Ça n'a pu se tenter qu'après la SALOMÉ japonaise de Regnault. Et cette introduction autoritaire, dans l'optique de l'Europe, de la couleur impériale de l'Extrême-Orient, c'est une vraie révolution dans la chromatique du tableau et de la mode¹.

« Japonaise » parce que de ce jaune impérial que le collectionneur Goncourt connaissait bien², la *Salomé* d'Henri Regnault [fig. 14] aurait donc permis d'introduire dans le monde de la mode une gamme chromatique longtemps bannie. L'audace du « oser peindre » suppose une forme de transgression des normes. Mais dans le cas du jaune de la palette de Regnault, ce n'est toujours qu'implicitement que la symbolique péjorative se déchiffre. Teinte mal aimée, le jaune soit-il pâle, orangé, canari ou doré passe en effet pour la couleur de Judas, des juifs, de la prostitution, de l'adultère, celle aussi de la maladie, des renégats et des briseurs de grève³. Couleur de la déception

1. Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal : Mémoires de la vie littéraire, 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 728.

2. Quelques années plus tard, dans le deuxième volume de *La Maison d'un artiste*, publié initialement en 1881, Goncourt cataloguant les porcelaines jaunes en sa possession, a de nouveau évoqué le tableau de Regnault comme constituant un changement de paradigme esthétique : « JAUNE. [...] resplendissante couleur si longtemps repoussée par les timidités coloristes de l'Occident, et qui ne commence à faire son entrée dans la décoration des choses européennes qu'à partir de l'exposition du rideau de la Salomé de M. Henri Regnault » (Edmond DE GONCOURT, *La Maison d'un artiste*, tome second, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1898).

3. Si « [l]e jaune est une couleur qui glisse entre les doigts de l'historien, » Michel Pastoureau a néanmoins beaucoup écrit sur sa symbolique (Michel PASTOUREAU et Dominique SIMONNET, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005, p. 82). Et toutes les facettes péjoratives du jaune ont été soigneusement analysées, par Maurice Tournier en ce qui concerne l'emploi politique et social de l'adjectif-substantif « jaune », et par Véronique Bui quant à la symbolique du signe vestimentaire jaune chez les prostituées. Maurice TOURNIER, « Les jaunes : un mot-fantasma à la fin du XIX^e siècle »,

et de la trahison, le jaune irait bien à la figure fourbe et possiblement judaïque de Salomé la fatale danseuse. Et puisque le baiser dont Hérode rêve et pour lequel il donnerait tout son empire viendra plutôt se poser sur les lèvres du Baptiste, la couleur serait aussi celle de l'infidélité. La teinte pourrait enfin bien entendu suggérer que la danseuse est femme de petite vertu. Or aucune de ces facettes négatives du jaune ne fut relevée par la critique, que l'éclat du tableau fascina, et qui, dans l'ensemble, préféra rendre compte de l'effet pictural et non pas du sujet traité par le peintre.

DU « JAUNE REGNAULT »

Clou du Salon de 1870, la *Salomé* d'Henri Regnault valut au peintre une médaille. Quiconque s'intéresse au mythe aura remarqué que dans cette première représentation de la femme fatale fin de siècle qu'est la danseuse aux sept voiles, la tête coupée brille par son absence⁴. L'ironie d'une organisation alphabétique des toiles avait toutefois placé *Salomé* juste en face de la *Décollation de Saint-Jean Baptiste* de Pierre Puvis de Chavanne, et sans doute le petit halo jaune autour de la tête du prophète paraissait-il bien terne devant l'éblouissant éclat des oripeaux de la souriante jeune femme⁵.

La correspondance du peintre nous apprend que la toile avait été commencée à Rome dès mars 1869, et que c'est à Tanger, au printemps de l'année suivante, que Regnault mit la touche finale à celle qu'il nommait « ma petite femme au fond jaune » et qu'un *spahi* emporta vers la France le 3 mars 1870⁶. Exposé au Salon, le tableau fut surtout compris comme une réussite de la science, une sorte de poursuite picturale des recherches de chimiste et de physicien du père du peintre, Henri Victor Regnault⁷. Le 14 mai, c'est une pleine page de la « Promenade au Salon de 1870 » du *Journal amusant* qui est dédiée à la *Salomé* de Regnault⁸. Au centre, Bertall reproduit la toile, en une caricature qui met l'accent sur le sourire quelque peu inquiet de *Salomé* et sur sa chevelure. Le large cadre noir est aussi soigneusement dessiné. De

Mots, vol. 8, Issue 8, 1984, p. 125-146 & Véronique BUI, « Le châle jaune des prostituées au XIX^e siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance ? », *Séminaire « Signe, déchiffrement, et interprétation »*, *Fabula*, 7 février 2008, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document939.php>

4. Mireille Dottin-Orsini a expliqué l'importance particulière de cette *Salomé* dans le devenir du mythe, dans un article qui fait judicieusement le tour de l'histoire de la toile, des premières esquisses de 1869, jusqu'à sa curieuse présence dans une des pages des *Beaux quartiers* d'Aragon en 1936, en passant par le scandale de la vente de 1912, et par le don du tableau au *Metropolitan Museum of Art* de New York en 1916. Cf. Mireille DOTTIN-ORSINI, « *Salomé* d'Henri Regnault, genèse et description d'un tableau légendaire », *Textes, Images, Musique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992, p. 30-45.

5. Soulignant cette malice du « hasard de l'ordre alphabétique », René Ménard a ainsi remarqué : « si l'on voulait trouver l'antipode de la peinture de M. Regnault, on ne saurait mieux s'adresser qu'à M. Puvis de Chavannes » Cf. René MÉNARD, « Salon de 1870 », *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, deuxième période, janvier à juin 1870, p. 513.

6. Lettre qu'Henri Regnault envoya à son père depuis Grenade en octobre 1869, citée dans Arthur DUPARC, *Correspondance d'Henri Regnault*, Paris, Charpentier, 1872, p. 319.

7. Voir par exemple l'invention tardive et somme toute fallacieuse d'un Regnault intéressé par la chimie des pigments de ses couleurs : « Dans la *Judith*, comme dans la *Salomé*, ce sont surtout les recherches de colorations nouvelles qui dominent ; le fils du chimiste illustre se retrouvait dans le peintre, que préoccupent les tonalités à base d'aniline et qui rêve de chatoiements inconnus, de gammes opalines, d'éblouissements prismatiques. » (Paul LEROI, *l'Art*, 1876, t. IV, p. 116).

8. BERTALL, « Promenade au Salon de 1870 », *Le Journal amusant*, 14 mai 1870, p. 4. (Toutes les citations suivantes se trouvent sur cette même page).

cette figure centrale filent des rayons sous la forme de traits, symbolisant l'éclat qui aveugle la plupart des spectateurs, reproduits en vignettes tout autour de la toile.

Prodige de la chimie ! Par H. Regnault : Le succès le plus éclatant du Salon. Nouveau jaune au picrate de potasse. Dix mille francs à celui qui prouvera que le fluide Regnault ne fait pas repousser et épaissir les cheveux sur les têtes les plus chauves. – Chaise Noubelle à la nitro-glycérine –, serre-bras Leperdriel et sangsues mécaniques au bi-fulminate de mercure, mélange détonnant !

Cette légende ne laisse aucun doute sur la manière dont *Salomé* éblouit les visiteurs du salon, représentés derrière des « lunettes bleues de M. Émile Ollivier », à l'abri de couvre-chefs à visière ou se détournant de la toile, les mains sur les yeux : « Décidément je suis aveugle. Je vais commander un chien à Stevens », déclare ainsi un monsieur chapeauté d'un haut-de-forme, sur la droite de la page. Sous le tableau, est représentée l'entrée de la salle, où une jeune femme procure des filtres « verres noirs abats jour » aux passants sous une affiche annonçant « Il y a un oculiste attaché à la salle R ». La légende de l'image revient sur l'éblouissement : « Attention, mon ami, ce qui brille là-bas c'est la pâte phosphorescente de Regnault. Le jupon est en gaze Texier Dumotay à l'aluminium. Nous n'avons rien à craindre, il y a toujours un pompier de garde dans la salle⁹. »

L'évocation de découvertes scientifiques diverses et variées, ponctuée de noms de personnalités alors à la mode – tel Émile Ollivier, futur « Compère en lunettes » du sonnet « Rages des Césars » d'Arthur Rimbaud – n'est pas simplement une manière pour Bertall de se moquer d'une toile prompte à se faire « affiche ». La caricature constitue également le témoignage d'un réel choc optique devant ce qui serait un « nouveau jaune au picrate de potasse ». L'explosif en question utilisé en tant que tel depuis 1869, est bien une nouveauté technique¹⁰. Mais s'il aveugle les visiteurs c'est parce qu'il permet les créations pyrotechniques, et non pas en tant que nouveau pigment jaune. Aussi, ce clin d'œil en feu d'artifice rappelle-t-il que grâce aux progrès de la science, de nombreux pigments (plus ou moins toxiques) apparurent au XIX^e siècle. Le jaune de chrome découvert par Louis Nicolas Vauquelin fut fabriqué industriellement à partir de 1809¹¹, tandis qu'à la même époque, Edme-Jean Leclaire et Ernest Barruel inventèrent le jaune de baryum. Puis, vers 1830, le jaune de cadmium commença à être commercialisé, avant que le jaune de zinc dit « jaune bouton d'or » des mêmes Leclaire et Barruel ne devienne un nouveau pigment des

9. Si chercheurs et dictionnaires s'accordent pour faire remonter l'origine péjorative du terme « pompier » à un article de Théodore DE BANVILLE paru dans le *Gil Blas* du 12 novembre 1880, on peut s'amuser à trouver ici les prémices d'un qualificatif qui sera justement donné aux tableaux d'Henri Regnault au XX^e siècle.

10. Il y a toutefois trace de jaune dans l'élément chimique originel : « *Picrate de potasse*. – Ce sel cristallise en longues aiguilles jaunes, quadrilatères, très brillantes et demi-transparentes. » (M. le Baron L.J. CHENARD, *Traité de chimie élémentaire théorique et pratique*, vol. 2, Bruxelles, Louis Hauman et compagnie, 1836, p. 108)

11. Sur la décomposition des chromates métalliques et les diverses teintes jaunes de leurs précipités, voir essentiellement la trentième leçon de Jean GIRARDIN, *Leçon de chimie élémentaire*, deuxième volume, Paris, Masson, 1875, p. 391-407.

palettes vers 1850¹². Quant au jaune de cobalt que Nicolaus Wolfgang Fischer avait mis au point en 1848, il demeura un pigment rare et cher, difficilement accessible aux bourses des rapins.

Henri Regnault n'est pas à proprement parler un peintre scientifique. Fasciné par la lumière, il fait peu de cas des questions de couleurs dans sa correspondance, où on ne trouvera pas trace de l'origine chimique du jaune avec lequel il peignit *Salomé*. Or, tout en n'utilisant guère dans sa toile de pigments qui ne soient déjà connus des arpenteurs des Salons, il invente un « jaune Regnault¹³ » car sa peinture étonne en son éclat, innove par ce qu'il convient d'appeler sa *brillance*¹⁴. C'est en effet une certaine luminosité du tableau qui attire le regard, et qui fait qu'inexplicablement ce jaune captive¹⁵. Serait-ce parce que *Salomé* fut peinte d'abord de nuit, dans un atelier romain éclairé à grands frais¹⁶ ? Ou l'éclat proviendrait-il du fait que les dernières touches furent posées dans la chaude et lumineuse blancheur d'un patio de Tanger¹⁷ ? La seule chose certaine, c'est que l'éclairage même de la toile sur les murs du Salon importait à Regnault qui rappela à son père dans une lettre du 3 mars 1870 : « N'oublie pas que je suis gaucher et que, pour regarder ma peinture il faut qu'elle soit éclairée d'en haut, de droite à gauche, le contraire des autres¹⁸... » Aux dires de Roger Marx, la toile passa d'abord inaperçue et ce n'est que lorsqu'elle fut enfin installée de la manière dont Regnault le souhaitait qu'elle attira les visiteurs du

12. Allié au chimiste Barruel, ce fut pour des raisons d'hygiène publique et pour tenter de mettre fin à l'utilisation du plomb en peinture, que l'entrepreneur Leclair se lança dans la recherche de nouveaux pigments. Cf. Charles ROBERT, *Biographie d'un homme utile : Leclair, peintre en bâtiment*, Paris, Librairie Sandoz & Fischbacher, 1878.

13. Évoqué en bas à droite de la page du *Journal amusant*, ce « jaune Regnault » y est dit merveilleux mais aussi « peinture dangereuse ». L'humour repose cette fois sur ce que le jaune peut avoir de symboliquement néfaste aux unions conjugales, le galant visiteur ébloui déclarant à celle qui se promène à son bras devant la toile : « J'ai bien envie d'y conduire monsieur votre mari » (BERTALL, ouvr. cité).

14. Nous empruntons ici à Manlio Brusatin ses « filtres classificateurs » du langage des couleurs, que sont « la *tonalité* (couleur dominante par rapport aux groupes de matériaux colorants de comparaison), la *brillance* (éclat ou qualité de lumière qui accompagne la teinte estompée ou décolorée), la *saturation* (ton franc et chargé des couleurs pleines qui évoquent une intensité et une pureté supérieures de la matière). » Cf. Manlio BRUSATIN, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, Champs Arts, 1986, p. 32-33. Notons que sous ces filtres, la toile de Regnault de tonalité, de brillance et de saturation jaune des plus intenses paraît un cas particulier de remise en question des limites chromatiques, d'où son caractère audacieux.

15. Même Paul de Saint-Victor qui n'appréciait pas *Salomé* en a souligné le caractère fascinant : « les yeux y courent comme les papillons à la lampe : c'est le tableau le plus *voyant* de l'exposition. » (Cité par Arthur DUPARC, ouvr. cité, p. 365). Autre critique non conquis par le tableau, Zacharie Astruc préférant l'épicerie à l'entomologie, a loué la belle surface colorée, sans pour autant oublier que cette dernière, en un savoureux trompe-l'œil, était justement ce qui décevait l'amateur gourmand : « J'imagine cette orange riche de teintes, que l'on ouvre, que l'on trouve creuse, et dont la saveur présumée se transforme sur les lèvres en un fade goût de paille. » (Zacharie ASTRUC, *L'Écho des Beaux-Arts*, 31 juillet 1870, p. 2)

16. Cf. cette lettre de REGNAULT envoyée de Rome à son père, et datant du 15 avril 1869 : « J'ai arrangé une installation de lampes dans mon atelier et je puis travailler le soir commodément et bien éclairer mon modèle. » (Arthur DUPARC, ouvr. cité, p. 262)

17. C'est ce qu'une autre lettre envoyée à son père depuis Tanger le 21 décembre 1869 suggère : « J'ai loué une petite maison mauresque pour vingt francs par mois, avec trois chambres et un petit patio qui peut me servir d'atelier avec jour d'en haut, et une terrasse où je pourrai faire des études au soleil » (Arthur DUPARC, ouvr. cité, p. 334).

18. Dans Arthur DUPARC, ouvr. cité, p. 343.

Salon¹⁹. *Salomé* serait ainsi un tableau demandant éclairage et quasi-scénographie pour choquer au mieux les rétines des spectateurs.

D'UN TABLEAU « VOYANT »

Considérer les remarques des critiques de la *Salomé* de Regnault devrait nous permettre de mieux comprendre le choc de cette « audace du jaune ». Mais que les textes datent du Salon de 1870 ou qu'ils renvoient à l'un de ces nombreux ouvrages parus en 1872, au lendemain de la mort de Regnault sur le front, le lecteur demeure perplexe devant la variété des tentatives de description du seul jaune de la toile. Roger Marx s'arrête sur le « fond de soie citron » et fait de Regnault un « décorateur²⁰ », tandis que Jacq Rosier remarque « des gazes d'or, des paillettes partout, un fond de satin jonquille, tout est jaune²¹ ». Pour Théophile Gautier qui fut le champion de Regnault depuis ses premières toiles, c'est « la note jaune », le « bouton d'or » qui attire le regard²². Paul Mantz parle quant à lui de « reflets d'or », de « roses tournant au jaune [qui] passent ça et là sur les chairs et les relie par des finesses exquises à la brillante étoffe qui tapisse le fond²³ ». Henri Baillièrre évoque « le miracle des jaunes sur jaunes, [...] les chatoiements de l'or et de la soie, [...] les bouquets de tons, ou les scintillements de couleurs qui ne montrent que des paillettes²⁴ ». René Ménard, enfin, met l'accent sur le « fond jaune serin », sur « le satin jaune clair du fond rompu seulement par quelques ondulations éclatantes et rappelé par l'or et le scintillement des bijoux²⁵ ». Et malgré leurs disparités de points de vue, Gautier, Mantz, Baillièrre et Ménard tiennent tous quatre à attribuer au peintre l'étiquette de « coloriste », ce qui ferait simplement de Regnault, si l'on en croit le Littré de 1883, un peintre « habile dans le coloris ». Mais peut-être ce qualificatif renvoie-t-il simplement à la passion pour « la belle lumière » et pour l'éclat des couleurs de celui qui s'exclamait le 2 janvier 1865 dans une lettre à son ami Stéphane Mallarmé : « *Haine au gris !* c'est là mon cri de guerre²⁶. » Car choisir le jaune n'est-ce pas s'éloigner, en clair-obscur, d'un certain degré de gris ?

Au bout du compte, du côté de ceux qui consacrèrent quelques lignes à la toile, nul ne semble s'accorder quant à la tonalité du jaune, et seule demeure une fascination chromatique dont la fantaisie zigzagante et subjective, ricochant d'un critique à l'autre, n'aurait pas déplu à Denis Diderot²⁷. Toutefois, parmi les analyses publiées pendant

19. Roger MARX, *Henri Regnault, 1843-1871*, Paris, J. Rouam, 1886, note 1, p. 68.

20. Roger MARX, *ouv. cité*, p. 66.

21. Jacq ROSIER, « Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1870 », *La Fantaisie parisienne*, 31 mai 1870, p. 14.

22. Théophile GAUTIER, *Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des beaux-arts*, Paris, Claye, 1872, p. 20.

23. Paul MANTZ, « Henri Regnault », *Gazette des Beaux-arts*, t. V, 2^e période, janvier-juin 1872, p. 80.

24. Henri BAILLIÈRE, *Henri Regnault, 1843-1872*, Paris, Didier et Cie Librairie éditeurs, 1872, p. 61.

25. René MÉNARD, *ouv. cité*, p. 503-504.

26. Dans Arthur DUPARC, *ouv. cité*, p. 18.

27. Dans la lettre qu'il envoya à son amie le 20 octobre 1760, c'est à partir de la variété référentielle du jaune que Diderot évoquait la manière dont toute conversation avance du coq-à-l'âne : « Prenons une

le Salon de 1870, celles de Ménard et de Gautier correspondent à deux possibles manières d'expliquer l'efficacité de la toile de Regnault. Il s'agit d'éclairer la technique du peintre soit par l'entremise de la théorie du contraste simultané des couleurs, soit par un jeu analogique de correspondances présymboliques, mettant la peinture et la musique sur le même plan. Le flou des comptes rendus chromatiques précédemment cités proviendrait en fait d'un entremêlement de ces deux approches.

René Ménard s'intéresse surtout aux contrastes. Sans qu'il ait besoin de le rappeler à son lectorat, il s'appuie sur les théories scientifiques d'Eugène Chevreul datant de 1839 et que Charles Blanc avait reprises et remises au goût du jour en 1867 avec sa *Grammaire des arts du dessin*²⁸ :

Ce sont ces deux tons, le noir d'ébène du cadre jouant avec le noir corbeau de la chevelure, et le satin jaune clair du fond rompu seulement par quelques ondulations éclatantes et rappelé par l'or et le scintillement des bijoux, qui forment le thème choisi par le peintre, et tout le reste, tête, bras, armes, étoffes, tapis, ne sont là qu'à titre d'accidents chargés d'accompagner, de relier, de faire valoir deux couleurs rivales. [...] [M]ais ces deux vigueurs se trouvent reliées par les yeux qui éclatent sur la blancheur de la peau, par les chaussures d'un violet foncé et par divers accidents de couleur sombre qui chantent à l'unisson du noir principal²⁹.

Ménard retient donc de la toile un jeu de « deux couleurs rivales » et surtout, laissant de côté le contraste du jaune du fond et du noir du cadre, il finit par s'arrêter sur la « blancheur de la peau » puis sur le « violet foncé » des chaussures. Et puisque le blanc et le violet sont les couleurs complémentaires du noir et du jaune, Regnault serait parfaitement parvenu à accorder sa peinture avec les règles optiques de son temps – à moins bien entendu qu'une certaine lecture ait été imposée par le critique à la toile, le jaune ne comptant plus ici que du fait de son contraste simultané avec la babouche violette de Salomé.

Évoquant une couleur naissant chez Regnault du « scintillement de la touche plutôt que [de] l'harmonie des teintes³⁰ », Ménard a eu lui aussi recours à ce vocabulaire musical qui est au cœur de l'approche de Théophile Gautier. Mais tandis que ce dernier présentait la peinture tout entière comme une symphonie, Ménard s'est intéressé aux « accidents », aux « touches », aux contrastes. En ces deux *ekphrasis*, il

couleur, le jaune, par exemple : l'or est jaune, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la paille est jaune ; à combien d'autres fils ce fil ne répond-il pas ? La folie, le rêve, le décousu de la conversation consistent à passer d'un objet à un autre par l'entremise d'une qualité commune. Le fou ne s'aperçoit pas qu'il en change. Il tient un brin de paille jaune et luisante à la main, et il crie qu'il a saisi un rayon du soleil. » Cf. Denis DIDEROT, « Lettres à Mademoiselle Volland », *Œuvres Complètes*, t. XVIII, Paris, Imprimerie A. Quantin et Cie, 1876, p. 514.

28. Dans les pages des différentes « grammaires » qu'écrivit Charles Blanc, la teinte complémentaire du violet est celle que l'on retrouve le plus souvent : le jaune y sert d'exemple. Ainsi seraient-ce des « crocus jaunes » qui donnèrent à Goethe l'idée de réfléchir à la question des contrastes dès 1829. Quant à Delacroix essayant en vain de « peindre une draperie jaune », ce ne seraient pas les Rubens ni les Véronèse du Louvre mais un simple cabriolet « jaune serin » dont l'ombre projetée au sol tirait vers le violet, qui lui aurait permis de saisir vers 1830 l'importance des ombres pour rendre picturalement tout l'éclat d'une couleur. Cf. Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, J. Renouard, 1867, p. 600.

29. René MÉNARD, *ouvr. cité*, p. 503-504.

30. René MÉNARD, *ouvr. cité*, p. 505.

y aurait donc hésitation entre optique et musique, entre science et art, entre une fragmentation de la toile et la tentative d'en rendre compte dans son ensemble.

Au jeu des correspondances entre les arts, Gautier retrouve par ailleurs chez un Regnault dont on sait qu'il fut grand amateur de musique et de chant³¹, des traits de sa propre poétique :

Un poète de nos amis fit autrefois une pièce de vers intitulée *Symphonie en blanc majeur*, où chaque strophe ramenait obligatoirement une idée, une comparaison ou une image blanche. On dirait que M. Regnault, en composant son tableau de Salomé, a une intention de ce genre. La seule différence, c'est qu'il a adopté pour dominante la note jaune. Une draperie de satin bouton d'or de l'éclat le plus vif remplit le fond de la toile. Voilà le thème posé ; il s'agit de le développer et de le varier sans manquer à l'harmonie, et jamais coloriste ne s'en est choisi un plus difficile³².

Cette « Symphonie en blanc majeur » inventée par Gautier lui-même avait paru le 15 janvier 1849 dans la *Revue des deux mondes*, et le recours à la métaphore musicale lui permettait ici de rendre compte de la permanence du jaune, qui est effectivement ce qui demeure lorsque l'on contemple la toile. Toutefois la technique de Regnault n'est guère explicitée par le biais de cette analogie qui faisait simplement correspondre, sur un même plan chromatique, poésie, musique et peinture. Et dans ce flou des correspondances où les arts n'ont plus de frontières, le roman lui-même fut bientôt de la partie, puisque dès 1871, décrivant dans la *Curée* le salon de Renée, Émile Zola y joua linguistiquement de toute une gamme d'or et de jaune, qualifiant la décoration de « symphonie en jaune mineur ».

Ainsi, que l'on approche le tableau de manière fragmentaire ou dans son ensemble, que l'on veuille lui imposer une théorie préétablie où que l'on désire en faire surgir quelque fond musical, la *Salomé* de Regnault résiste : son jaune scintille, et la jeune femme continue d'y sourire de toutes ses dents. Au bout du compte, la lecture de la toile la plus adroite ne fut pas celle des critiques, mais une mise en vers signée Théodore de Banville dans un sonnet dédié à son ami le peintre³³. Paradoxalement, ce poème ne présente nulle trace de « jaune », sinon dans des suggestions de dorures, en une sorte de « passage à l'or » où le poète devient enlumineur. Au cœur des vers, seule la « chrysope » dissimule en effet une secrète touche de jaune sous son calque d'étymologie³⁴. Devant cette efficace réduction du tableau à une unique préciosité de pierre, on peut se demander si Regnault ne serait pas parvenu sans le savoir ni le vouloir, en ses reflets de jaune, à cette « coloration nouvelle » que le japonisme aurait,

31. « [L]a nature l'avait doté d'une voix délicieuse de ténor, nous l'avons souvent entendu chanter, avec la méthode d'un grand artiste, de vieilles romances ou de vieux airs d'église, des fragments inédits des opéras de Gounod ou des messes de Saint-Saëns ». (Henri BAILLIÈRE, *ouvr. cité*, p. 24)

32. Théophile GAUTIER, *ouvr. cité*, p. 20.

33. Théodore DE BANVILLE, *Choix de Poésies*, Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1926, p. 259-260.

34. Pour une analyse plus précise des échos entre le sonnet de Banville et la toile de Regnault, voir Virginie POUZET-DUZER, « Peinture, tissage, sonnets : figures de Salomé », dans *Le sonnet et les arts visuels : dialogues, interactions, visibilité*, Bénédicte MATHIOS (éd.), Berlin, Peter Lang, 2012, p. 61-68.

selon Edmond de Goncourt, apporté à l'art³⁵. Non seulement l'ornementation est essentielle à la toile, mais Salomé y semble faite « bibelot ». Et comme la couleur ne fonctionnerait pas en contraste mais en échos de tons sur tons, de manière quasi vibratoire, la toile fascinerait par ses miroitements, par l'intense répétition d'une même nuance de jaune³⁶. L'audace serait alors dans cette redondance.

« A LADY IN A YELLOW SHAWL »

Transformée en peinture sur porcelaine, devenue sujet de romans, de poésies et modèle de costumes théâtraux, il semble bien que la *Salomé* d'Henri Regnault ait influencé la réclame autant que la mode féminine. Le filtre littéraire³⁷ puis le passage par les planches de l'opéra-bouffe³⁸ ne pouvaient que rendre désirable une teinte qui serait, quelques années plus tôt, parue inélégante car bien trop criarde – un jaune que l'on retrouverait aussi dans les tableaux de Van Gogh. Du côté du commerce, le jaune était déjà la couleur des affiches, mais ces dernières en vinrent peu à peu à constituer, vers 1890, l'espace où de rayonnantes femmes vêtues de robes d'un jaune rutilant et dessinées par Jules Chéret, jouèrent les muses publicitaires pour le téatrophone ou la Saxoléine.

Si les robes de Jean-Philippe Worth, de Charles Frederick Worth et d'Emile Pingat conservées au *Costume Institute* du *Metropolitan Museum of Art* de New York [fig. 15] n'ont pas nécessairement la même teinte bouton d'or que les figures en jupon de Chéret, c'est dans le choix des textures, dans les damassés, les voiles vaporeux, et les soies lumineuses que la mode des années 1880-1890 s'est rapprochée de la richesse textile de la toile peinte par Regnault. Depuis les années 1860, le jaune avait été essentiellement cette gamme coquille pâle qu'aimait à porter l'impératrice. Peu à peu, les couturiers osèrent le ton sur ton du jaune, et pour jouer avec la lumière, ils ajoutèrent à la surface du tissu des cristaux, du verre et des fils métalliques, allant jusqu'à tisser, sur les différentes nuances de la soie d'une tenue de bal, tout un orientalisme doré d'étoiles, d'ébauches de nuages et de soleils en rayons brodés d'or.

Le strass et les paillettes de ces robes somptueuses révèlent, sous leurs miroitements jaunes, l'ébauche d'une esthétique *fin de siècle* où le stuc et le toc scintilleront de tout leur éclat, où la brillance comptera davantage que la seule couleur, où l'arrière plan des tableaux de Klimt aura des dorures d'icônes. Dès le Salon de 1870, il avait d'ailleurs

35. Cf. le *samedi 19 avril* 1884, dans Edmond et Jules DE GONCOURT, *ouvr. cité*, p. 1064-1065.

36. « Plus la couleur est intense [...] plus les Orientaux la font miroiter, afin de la nuancer sur elle-même, afin de la rendre encore plus intense et d'en empêcher la sécheresse et la monotonie, afin de produire en un mot cette vibration sans laquelle une couleur est aussi insupportable à nos yeux que le serait un son pour nos oreilles aux mêmes conditions. » (Adalbert DE BEAUMONT, « Les Arts décoratifs en orient et en France », *La Revue des deux Mondes*, période 2, tome 39, mai-juin 1862, p. 827)

37. Parmi d'autres échos littéraires anglo-saxons, on retrouve dans une des nouvelles d'Henry JAMES intitulée « The Sweetheart of M. Briseux » de 1873, une toile semblable à la *Salomé* de Regnault, où c'est un châle jaune qui conquiert les spectateurs.

38. Dans l'opéra-bouffe de Jacques OFFENBACH intitulé *Le Docteur Ox* qui fut créé aux *Variétés* le 26 janvier 1877, et dont le livret est adapté d'une nouvelle de Jules Verne de 1874, Anna Judic porte une réplique du costume de la *Salomé* de Regnault qu'a dessinée Grévin.

été suggéré que la toile de Regnault n'était peut-être que la réclame tape-à-l'œil de fallacieux produits orientaux : « *Salomé* sent à outrance la pastille du sérail et les allumettes odorantes des bazars³⁹. » Amateur de luxueux tissus et collectionneur d'objets orientalistes, le peintre n'avait-il pas lui-même déclaré : « Si mon *Hérodiade* et ma *Judith* sortent un peu de la banalité, elles le doivent avant tout à une superbe étoffe chinoise que j'ai achetée 300 francs à l'Exposition universelle⁴⁰ » ? De l'audace du jaune devenue une norme, ne restèrent donc plus que les accessoires.

(Pomona College)

39. Zacharie ASTRUC, *ouvr. cité*, p. 3.

40. Dans Arthur DUPARC, *ouvr. cité*, p. 275.