



HAL
open science

Palettes et tableaux : des laboratoires de la couleur ?

Charlotte Guichard

► **To cite this version:**

Charlotte Guichard. Palettes et tableaux : des laboratoires de la couleur ?. Dix-Huitième Siècle, 2019, n°51 (1), pp.187. 10.3917/dhs.051.0187 . hal-03773493

HAL Id: hal-03773493

<https://hal.science/hal-03773493>

Submitted on 18 Nov 2022

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.

Charlotte Guichard Palettes et tableaux : des laboratoires de la couleur ?

(dans *Dix-Huitième siècle*, 51/2019, p.187-204-version auteur)

Mais la couleur ? Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de cuivre par le nitre, et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher. C'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre : Mais, Monsieur Boucher, où avez vous pris ces tons de couleur ? il vous répondra, Dans ma tête... Mais ils sont faux¹...

Dans une adresse célèbre faite à la Convention nationale en 1794, le peintre et député Gabriel Bouquier se faisait l'apologue de « couleurs fières », d'un « coloris vigoureux » et il dénonçait les « salons couleur de rose » de la peinture d'Ancien Régime². Une telle attaque allait marquer le regard porté sur la peinture du dix-huitième siècle et sur ses couleurs, considérées comme frivoles, efféminées et dégénérées, avant la fameuse « régénération » néo-classique³. Emblématique de ce changement, la peinture de Jacques-Louis David devenait le modèle de cette révolution picturale. Dans *Le Serment des Horaces* (1784), le retour — temporaire — à une conception classique de la peinture se caractérise par l'importance du clair-obscur dans la composition. Le même clair-obscur, essentiel dans la théorie classique de la peinture, était absent de l'un des premiers tableaux de David, *Le Combat de Minerve contre Mars* (1771), dont la conception était encore très proche de celles de son maître François Boucher avec un usage marqué des demies-teintes — que l'on appelle aussi couleurs « rompues » — mais sans clair-obscur. Marquée par le discours très critique à l'égard de la peinture dite « rococo », instauré au dix-neuvième siècle, l'historiographie a eu tendance à considérer ce type de peinture comme foncièrement conservatrice et même « contre-révolutionnaire », — un point de vue que l'on partage encore facilement aujourd'hui. Les innovations de la peinture dite rococo ont été à ce point occultées que la révolution de la couleur en peinture en France est communément associée au dix-neuvième siècle, depuis les carrières de Théodore Géricault et d'Eugène Delacroix jusqu'à celles des Impressionnistes, dont l'intérêt pour les nouvelles couleurs préparées et vendues dans le commerce, les liens avec les marchands de couleurs sont aujourd'hui bien connus⁴.

Pourtant, ce point de vue historiographique a contribué à occulter les « réflexions opératoires⁵ » que les peintres des Lumières ont mené sur la couleur. Leurs réflexions — menées au bout du pinceau — se développèrent dans des échanges intellectuels et matériels intenses, fructueux et réciproques avec des communautés disparates mais unies par un même intérêt pour la couleur : celles des chimistes, des marchands, des académiciens et des artisans parisiens. Dans cet article, je voudrais défendre l'idée du tableau comme laboratoire

¹ Denis Diderot, *Œuvres complètes. Salon de 1763*, Jean Varloot (éd. dirigée par), vol.13, Paris, Hermann, 1979, p. 354.

² Gabriel Bouquier, *Rapport et projet de décret, relatifs à la restauration des tableaux et autres monuments des arts, formant la collection du Muséum national*, Convention Nationale, Paris, 6 messidor an II (24 juin 1794), p. 2-7.

³ Melissa Hyde, *Making Up the Rococo : François Boucher and his critics*, Los Angeles, Getty Publications, 2006. Pour une approche générale sur la couleur dans l'histoire de la peinture : John Gage, *Couleur & Culture : usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Londres, Paris, Thames & Hudson, 2008 ; Martin Kemp, *The Science of Art : Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale U.P., 1990.

⁴ Pascal Labreuche, *Paris, capitale de la toile à peindre*, Paris, INHA/CTHS, 2011.

⁵ Michael Baxandall, *Ombres et Lumières*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1995, p. 155.

esthétique et scientifique, comme « trading zone⁶ » au carrefour d'approches croisées sur la couleur, venant de l'histoire des savoirs esthétiques, optiques, physiques et expérimentaux mais aussi des sciences de la conservation et du patrimoine — toutes disciplines qui connaissent une inflexion particulière dans leur histoire au dix-huitième siècle. Ces réflexions, qui font la synthèse de travaux récents, invitent aussi à relativiser l'opposition entre une tradition assez conservatrice et académique en France, et une tradition plus expérimentale en Angleterre comme le montrent les essais de Joshua Reynolds en matière de couleur⁷. Loin de ces considérations très idéologiques, les peintres français des Lumières transformèrent les usages de la couleur, et la libérèrent d'une conception plus traditionnelle, fondée sur les théories classiques de la représentation.

Mais d'abord, qu'est-ce que la « couleur » dans les arts de la peinture, sinon une notion qui s'est constituée au carrefour de différents types de savoirs ? Voici la définition qui est donnée dans le *Dictionnaire des Beaux-arts* (1788) à l'article COULEUR :

Ce mot dans la langue de la peinture a plusieurs acceptions différentes. Il signifie, comme dans la langue ordinaire, l'apparence que les rayons lumineux donnent aux objets [...]. Il signifie les substances minérales ou autres que les peintres employent pour imiter la couleur des objets qu'ils représentent. Ainsi l'ocre, le vermillon, la laque, le stil de grain sont des couleurs. Il signifie enfin le résultat de l'art employé par le peintre pour imiter les couleurs de la nature⁸.

Par-delà l'apparente facilité qui lui est donnée dans le sens commun, la notion de « couleur » à la fin du dix-huitième siècle se construit donc aux confins de la physique de la lumière, de la chimie des pigments et de la théorie de l'art. Dès lors, on comprend que les innovations picturales en matière de couleur se situent au carrefour de plusieurs domaines : la réception des théories newtoniennes sur l'optique en France, l'invention de nouveaux pigments et leur commercialisation par de nouveaux métiers, enfin les mutations d'une théorie de l'art qui redéfinit les principes de la couleur dans l'art du tableau à partir de ces innovations⁹. Dès avant la révolution chimique qui va marquer la fin du dix-huitième siècle, la couleur est donc un lieu de débats, d'innovations et de controverses qui s'affirme comme un terrain de fertilisation croisée entre le monde de la peinture et la « nouvelle philosophie » baconienne, expérimentale, dont se réclament hommes de sciences et hommes de l'art. S'y croisent la littérature technique, la chimie de la matière et la physique du spectre lumineux; les conférences académiques et les observations des arts de faire.

Réflexions opératoires

En France, l'impulsion va venir de la discussion des théories newtoniennes de la couleur. En 1704, Newton publie *Opticks*, traduit en français en 1720 par Pierre Coste : les débats sur les théories de la lumière et de la couleur, dans le contexte de l'essor des sciences expérimentales,

⁶ Sur cette formule : Peter Galison, *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics*, Chicago, Chicago U.P., 1997 ; Pamela O. Long, *Openness, Secrecy, Authorship: Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 2001 ; Pamela Smith, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago, Chicago U.P., 2004.

⁷ Matthew C. Hunter, « Joshua Reynolds's 'Nice Chymistry : Action and Accident in the 1770s », *The Art Bulletin*, 87/1, p. 57-76.

⁸ Claude-Henri Watelet, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, Paris, Panckoucke, 1788, t. 1, p. 158.

⁹ Les travaux suivants sont fondamentaux pour la compréhension des débats autour de la couleur au dix-huitième siècle : Sarah Lowengard, *The Creation of Color in Eighteenth-Century Europe*, New York, Columbia University Press, 2006 ; Ulrike Boskamp, *Primärfarben und Farbharmonie. Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weimar, VDG, 2009.

prennent une dimension publique et souvent polémique¹⁰. En 1738, les théories newtoniennes sont exposées à un plus large public dans les *Éléments de la philosophie de Newton* de Voltaire et dans une traduction en français du livre de Francesco Algarotti, *Le newtonianisme pour les dames, ou Entretiens sur la lumière, sur les couleurs et sur l'attraction*. C'est dans cet ouvrage que l'auteur emploie la jolie formule du « tableau newtonien » pour expliquer un des aspects de la thèse de Newton, à savoir la théorie du spectre de la lumière et de ses sept composants (qu'il appelle « lumière septuplée »¹¹). La publication posthume des *Principes de M. Newton*, écrits par Émilie du Châtelet en 1759, représente l'acmé de ces débats autour des théories newtoniennes qui allaient avoir un impact décisif sur la couleur des peintres. Au même moment, se déploie en effet — mais sans théorie unifiée — ce que Michael Baxandall a appelé « l'âge d'or du discours français sur l'ombre¹² », avec une attention bien spécifique à l'ombre et à ses effets — notamment en matière de couleur — dans l'espace du tableau, qui frise l'obsession chez certains auteurs, comme le graveur et secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Charles-Nicolas Cochin qui publie en 1757 une *Dissertation sur l'effet de la lumière dans les ombres*.

Ces débats autour de la philosophie expérimentale occupent les salons des élites en même temps que les publications imprimées, et ils se déploient au moment même où les Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture, au palais du Louvre, reprennent sur un rythme régulier dès 1737. Ceux-ci ne vont pas échapper à l'engouement pour les expérimentations optiques et chimistes du temps. S'y manifestent les connaissances et les savoir-faire des peintres — et pas seulement les goûts des commanditaires. C'est sans doute au Salon de 1753, que les réflexions sur la couleur, dans le monde des peintres, s'exposent avec une expressivité tout à fait singulière. Cette année-là, le pastelliste Maurice Quentin de La Tour expose un portrait de *Mme Ferrand méditant sur Newton* — célébrant la mémoire d'Élisabeth Ferrand (1700-1752), tout juste décédée, et la place importante qu'elle avait occupée dans les réseaux savants parisiens, notamment au moment de la rédaction du *Traité des sensations* de l'abbé Etienne Bonnot de Condillac, qui allait paraître l'année suivante, en 1754. Ce portrait, à lui seul, vient rappeler que les théories optiques et matérielles sur la couleur se développèrent dans un dialogue étroit et permanent avec les théories sensualistes du temps et avec le monde de la peinture.

Un autre tableau hautement singulier, mais emblématique de cette réflexivité picturale relative à la couleur, est *Le Canard Blanc*, de Jean-Baptiste Oudry, exposé au même Salon de 1753 (figure 1). Ce tableau a une valeur démonstrative et pédagogique, puisqu'il vient alors en appui à la conférence qu'Oudry avait prononcée, devant l'Académie royale de peinture et de sculpture le 7 juin 1749 « Sur la manière d'étudier la couleur » :

C'est en mettant auprès de votre vase d'argent plusieurs objets d'autres blancs, comme linge, papier, satin, porcelaine. Ces différents blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut pour bien rendre votre vase d'argent, parce que vous connaîtrez par la comparaison que les teintes de l'un de ces objets blancs ne seront jamais celles des autres et vous éviterez les fausses teintes que sans elles vous courrez risque d'employer toujours¹³.

¹⁰ John Shank, *The Newton Wars and the Beginning of the French Enlightenment*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

¹¹ Francesco Algarotti, *Le newtonianisme pour les dames, ou Entretiens sur la lumière, sur les couleurs et sur l'attraction*, trad. fr., Paris, Montalant, 1738, p. 11 et 12.

¹² Michael Baxandall, *Ombres et Lumières*, op. cit., p. 41.

¹³ Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1747-1752*, Paris, Ensba, 2013, volume V, tome 1. Sur Jean-Baptiste Oudry, voir Michael Baxandall, *Ombres et Lumières*, op. cit., notamment chapitre 5 ; Anne Perrin-Khelissa, « Observer la connaissance de la peinture. Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon », *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture. Archéologie d'une institution*, I. Pichet (dir), Paris, Hermann, 2014.

Le tableau se présente comme une réflexion picturale sur la valeur tonale des couleurs, qui se décline du plus clair au plus foncé, en passant par la maîtrise des demi-teintes. C'est elle qui rend possible la justesse du modelé des formes dans le tableau. Le statut pédagogique et démonstratif de l'œuvre, plutôt exceptionnel au Salon où les tableaux étaient rarement destinés aux regards des praticiens, fut bien remarqué par les contemporains qui le commentèrent :

Dans le tableau marqué du N°23, & qui représente sur un fonds blanc, tous objets blancs, comme canard blanc, serviette damassée, porcelaine crème, chandelier d'argent, bougie & papier, M. Oudry a prouvé ce qu'a dit le Tintoret, c'est que le noir & le blanc, pour qui sçait les employer, sont les couleurs les plus précieuses, parce qu'elles seules donnent les ombres & les reliefs qui font les grands effets de la Peinture¹⁴.

Ce tableau rappelle combien la peinture française dite « moderne » par les contemporains, puis « rococo » par ses contempteurs du siècle suivant, savait se faire savante : les savoirs optiques y étaient mis à l'épreuve du geste du peintre, avant d'être exposés à un public, constitué d'artistes et d'amateurs. Dans d'autres tableaux, la réflexion sur la couleur et la lumière était également présente, mais de manière plus ponctuelle : comme l'a montré Ulrike Boskamp, le motif de l'arc-en-ciel devient réflexif en ces années, par exemple dans le tableau *Vénus, blessée par Diomède, est sauvée par Iris*, de Joseph Marie Vien, exposé au Salon de 1775¹⁵. Plus significatif encore, le motif de la palette dans les portraits et autoportraits de peintres, était hautement réfléchi, dans la mesure où la disposition des couleurs n'était pas hasardée mais bien pensée comme une réponse aux théories newtoniennes sur le prisme de la lumière et les couleurs primaires de l'arc-en-ciel. Prenons l'exemple de la palette représentée dans *Les attributs du peintre*, de Jean Siméon Chardin, vers 1725 (**figure 2**). Sur le premier rang, sept pigments qui vont du noir jusqu'au blanc, près du pouce. Dans le rang au-dessous, les couleurs primaires rouge, jaune et bleu. En plaçant ainsi ses couleurs, Chardin ne suit pas les prescriptions de Roger de Piles, dans les *Éléments de peinture pratique* (1684), qui recommandait d'ordonner d'abord les huit couleurs « capitales » (les plus claires étant le plus près du pouce : le blanc de plomb, l'ocre jaune, le brun rouge, la laque, le stil de grain, la terre verte, la terre d'ombre, le noir d'os. Comme l'indique Roger de Piles, ces couleurs étaient conservées dans des vessies de porc, ce que Chardin représente très fidèlement. Ensuite, sous d'autres rangs parallèles disposés sur la palette, le peintre devait disposer les différentes teintes adoptées au motif et qui permettaient de peindre les jours, les ombres et les reflets (ou demi-teintes — la lumière indirecte)¹⁶. Entre les deux rangées, le jaune, le rouge cinabre, le massicot, la laque fine et l'outremer. Ce faisant, Chardin prenait parti, assez tôt — nous sommes en 1725 — pour une théorie anti-newtonienne : il choisissait de mettre en scène trois couleurs primaires — contre les sept couleurs primaires proposées par Newton.

Vers une nouvelle théorie du coloris ?

Par-delà cette réflexion savante des peintres, il est un point tout à fait clair : les débats au moment des Salons du Louvre font du « coloris » un élément central de la critique picturale.

¹⁴ [Abbé Jean-Bernard Le Blanc], *Observations sur les ouvrages de MM. De l'Académie de peinture exposés au Salon du Louvre en l'année 1753*, p. 20-21.

¹⁵ Dans *Vénus, blessée par Diomède, est sauvée par Iris*, par Joseph Marie Vien, exposé au Salon de 1775, l'arc-en-ciel ne respecte pas l'ordre des couleurs du spectre — il exprimerait ainsi une position antinewtonienne : Ulrike Boskamp, « L'arc-en-ciel de Joseph-Marie Vien. Oracle d'une théorie de la couleur », *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder (dir.), Paris, Editions de la MSH, 2001, p. 31-48.

¹⁶ Roger de Piles, *Éléments de peinture pratique*, Paris, Jombert, 1766 (1^{ère} éd. 1684), « Des teintes et du mélange des couleurs », p. 101-107

Selon Roger de Piles, auteur d'un *Dialogue sur le coloris* (1699) qui avait marqué le début du siècle en ouvrant ce que l'on a appelé « la querelle du dessin et du coloris »¹⁷, le coloris est :

[...] l'intelligence de toutes les couleurs ; des naturelles, pour les imiter ; des artificielles, pour en faire un mélange juste & des teintes qui puissent représenter celles des objets naturels. C'est donc par le coloris que l'on donne aux corps que l'on veut peindre les lumières, les ombres & les couleurs qui leur conviennent, & c'est de cette partie de la peinture que les tableaux reçoivent leur dernière perfection¹⁸.

L'harmonie de la couleur est donc devenue un argument clef dans le jugement des critiques au Salon, un point qui arrête le jugement du critique et qui le fonde. Face aux défenseurs du dessin et du trait, Roger de Piles voit sa victoire complète puisqu'il est parvenu à imposer la légitimité — sinon l'autonomie — d'une conception coloriste de la peinture. Mais en réalité, ce triomphe n'est pas seulement le sien, il s'explique aussi par l'avènement en ces mêmes années de la nouvelle philosophie baconienne. La théorie de la perception visuelle de John Locke (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690) et la théorie newtonienne de la lumière ont transformé la conception de la couleur. Celle-ci accède au royaume de la rationalité et de la théorie et elle est désormais susceptible de sortir de l'atelier du peintre et des savoirs purement matériels, et gestuels, de l'artisan. Dès lors, les réflexions sur le coloris — l'harmonie et l'équilibre entre les couleurs — deviennent légitimes, et même essentielles, dans les théories de l'art qui sont publiées au tournant du dix-huitième siècle ; alors que ce type de discussion était autrefois plutôt réservé aux praticiens, notamment lorsqu'il portait sur la dimension matérielle et artisanale de la fabrique des couleurs. À travers d'autres types de sources, non plus littéraires et esthétiques mais bien juridiques, issues du monde des corporations parisiennes, on mesure combien la couleur matérielle et sa préparation mirent du temps à s'arracher à cette perception dévalorisante, mécanique :

Le seul & véritable objet de la Peinture est le mélange des Couleurs quand elles sont broyées & portées sur la palette, que le Peintre tient de sa main gauche, dans le temps même, que le pinceau qu'il tient à la droite forme les Images de ce qu'il représente, & leur donne le coloris par l'alliage qu'il fait sur le champ des différentes couleurs, qui ne se mettent sur la palette que quand elles ont été broyées par des mains qui seroient gâtées pour la Peinture si elles étoient employées à écraser les matières en les broyant [...] Broyer, c'est l'effort des bras qui broye, mais c'est le génie qui fait trouver le coloris & qui conduit pour colorier. L'un est le travail d'un homme de peine ; l'autre est l'Art du Peintre. [...] Si la peinture est un Art, l'idée de broyer des couleurs pour les vendre est bien incompatible avec l'idée d'un Art, & d'un Art libéral¹⁹.

Dans la peinture post-newtonienne, il n'est plus question de cette matérialité malséante. La couleur s'est dotée d'une théorie physique, rationnelle, qui lui donne une légitimité nouvelle dans les débats esthétiques. Mais surtout, dans cette nouvelle peinture, les préceptes classiques de l'art de la peinture, ceux-là mêmes que Roger de Piles défendait, sont eux-mêmes mis en cause. Car le clair-obscur en est absent. Sans la maîtrise du clair-obscur, c'est l'intelligence des couleurs (et du coloris, donc) qui est transformée. La nouvelle peinture recherche de nouveaux effets, ce qu'on appelle le « brillant²⁰ » — à travers une palette

¹⁷ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

¹⁸ Roger de Piles, *Eléments de peinture pratique*, op. cit., p. 60-61.

¹⁹ BNF, *Arrêt de parlement rendu au profit des maîtres et gardes du Corps des marchands épiciers, et apothicaires épiciers de Paris ; contre les directeurs en charge et communauté des arts de peinture et sculpture de l'Académie de Saint-Luc et plusieurs maîtres peintres*, Paris : Prault, 1760, p. 12-13.

²⁰ *Encyclopédie*, 1751 : « BRILLANT, LUSTRE, ECLAT, s. m. (*Gram.*) termes qui sont relatifs aux couleurs, quand ils sont pris au propre & au physique, & qu'on transporte par métaphore aux expressions, au style, aux pensées; alors ils ne signifient autre chose que de même qu'entre les couleurs il y en a qui affectent plus ou moins vivement nos yeux, de même entre les pensées & les expressions, il y en a qui frappent plus ou moins vivement l'esprit. »

transformée par l'arrivée de nouveaux pigments.

Soit en 1748, le jugement d'un critique au Salon du Louvre :

À force de chercher à être brillant, on a sacrifié à cette manie les règles austères du clair obscur, qui, si on ose le dire, sont à la Peinture ce que les trois unités sont au Théâtre, sans lesquelles un ouvrage n'est point un. [...] Selon quelques personnes, il arrive à M. Boucher que pour être brillant, il passe souvent le but : il éparpille ses lumières ; elles ne forment plus des masses & ne sont point assez contrastées par des ombres qui les soutiennent : ce qui éblouit l'œil, qui ne trouve plus cette harmonie, ce repos, un des plus grands charmes de la Peinture. Les draperies de M. Boucher, assez souvent chargées de couleurs trop vives & trop égales, perdent aussi cette légèreté qu'il sçait si bien donner quand il lui plaît. Ce n'est pas ainsi, ajoutent les mêmes censeurs que procédait Rubens, dont les tableaux ont un éclat qui ne se trouve pas même dans la nature. Tout y est simple, tout y est d'accord, par la grande entente qu'il avoit du clair obscur, qui n'a bien été connu que par lui : voilà le Peintre dont M. Boucher qui aime le brillant, devoit étudier la manière²¹.

Le clair-obscur, ou « l'art de distribuer les lumières et les ombres », était un élément central dans la théorie classique de la peinture, exposé par Roger de Piles dans son *Cours de peinture par principes* (1708). Rubens en était le meilleur représentant²². Dans cette citation, l'auteur oppose le classique Rubens, maître du clair-obscur, au brillant de la peinture moderne incarné par François Boucher. En abandonnant la règle du clair-obscur, Boucher expérimente un jeu nouveau sur la distribution des lumières et des ombres dans le tableau. Quelques années plus tard, au Salon de 1753, deux tableaux de François Boucher, le *Lever du Soleil* et le *Coucher du Soleil*, divisent les critiques en raison de leur palette radicalement nouvelle. Certains critiques défendent l'harmonie des couleurs, tandis que d'autres, au contraire, regrettent à nouveau l'absence du clair-obscur, qui était l'un des critères essentiels au nom desquels on pouvait juger du coloris d'une peinture :

Il est seulement fâcheux, que pour faire briller ses ouvrages, M. B. emploie des couleurs si tranchantes ; qu'il s'obstine à vouloir, que tout soit également ou presque également lumineux dans ses tableaux ; qu'il néglige, malgré tous les reproches publics qui lui en ont été faits, l'étude d'une partie aussi essentielle à un peintre, que celle de la distribution du clair obscur²³.

Boucher ne se conforme donc pas à la théorie du coloris, même s'il partage avec elle la recherche des effets expressifs et rhétoriques. Pourquoi ? Comme l'a montré Jacqueline Lichtenstein, dans la théorie classique de la peinture qui mène jusqu'à Roger de Piles, « le coloris ne se prête pas à une lecture sémiotique. Il n'est pas un signe ni un système de signes, mais un effet d'ensemble auquel participent l'union des couleurs et le clair-obscur²⁴ ». Or, Boucher montre peu de considérations pour l'harmonie des couleurs : dans le *Lever du Soleil*, le rouge et le bleu sont apposés côte-à-côte, sans transition, alors qu'elles sont en opposition dans le spectre du prisme newtonien et qu'elles sont donc dissonantes. En outre, en effet, aucun clair-obscur dans les tableaux. Le triomphe du « coloris » aurait pu passer par celui du clair-obscur, mais en réalité, les peintres modernes vont aussi s'affranchir du clair-obscur, en raison de la mutation de la palette des peintres au dix-huitième siècle.

²¹ [Saint-Yves], *Observations sur les arts, Et sur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture, exposés au Louvre en 1748. Où il est parlé de l'utilité des embellissemens dans les Villes*, Leyde, Chez Elias Luzac Junior, 1748, p. 25-28.

²² *Dictionnaire de Pernety*, 1751, CLAIR-OBSCUR : « Le clair obscur est donc l'art de distribuer les lumières & les ombres, non seulement sur les objets particuliers, mais encore sur le total du tableau. Cet artifice, qui n'a été connu parfaitement que d'un petit nombre de peintres, est le plus puissant moyen de faire valoir les couleurs locales & toute la composition du tableau. On peut dire avec vérité qu'il est la base du bon coloris ».

²³ [Antoine-Joseph Garrigues de Froment], *Sentimens d'un amateur Sur l'Exposition des Tableaux du Louvre, & la Critique qui en a été faite*, 1753, p. 6.

²⁴ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, éd. cit., p. 238.

Innovations chimiques

Les grandes innovations, dont François Boucher est l'héritier direct, mais aussi le promoteur, viennent en effet des nouveaux pigments chimiques. Le bleu de Prusse qui ouvre le siècle des inventions en matière de pigments est venu remplacer le lapis-lazuli, trop cher, et l'indigo, ainsi que le smalt et le bleu de cuivre. Il a été rapidement adopté par les peintres en Europe. Inventé autour de 1706 à Berlin par le marchand de couleurs Johann Jacob Diesbach puis commercialisé par Johann Leonard Frisch, il est utilisé par le Hollandais Peter van der Werff dès 1709 et il est détecté dans les peintures de Watteau dès le début des années 1710²⁵. L'entourage de Jean-Antoine Watteau, à commencer par Nicolas Lancret et surtout Jean-Baptiste Pater, l'adopte rapidement au point de l'employer parfois en exclusivité sur leurs tableaux.

Si le bleu de Prusse est l'invention la plus caractéristique du siècle, il en est d'autres comme le jaune de Naples que Watteau utilise dès ses premières compositions. Avec ses chaudes tonalités, le jaune de Naples remplace progressivement le jaune de plomb et d'étain : il n'est pas évoqué par Roger de Piles dans ses *Éléments de peinture pratique* qui évoque l'ocre de jaune et le massicot, en revanche il apparaît dans l'édition remaniée et considérablement enrichie de 1766 par Charles-Antoine Jombert.

À Paris, le milieu des Académies porte un intérêt soutenu aux innovations chimiques relatives à la couleur. L'Académie royale des sciences semble être la première à s'intéresser à ces nouvelles couleurs. Des mémoires sur le bleu de Prusse sont lus à plusieurs reprises aux assemblées des Académiciens : Etienne François Geoffroy, chimiste, traduit en français (depuis l'anglais) la recette du bleu de Prusse en 1727²⁶. En 1743, son frère Claude Joseph Geoffroy consacre un mémoire au bleu de Prusse qu'il publie en 1746. Celui-ci était à la mode parmi les chimistes puisque l'abbé Ménon lit en 1747 puis en 1749 deux mémoires sur le bleu de Prusse²⁷. Dans ces réflexions des chimistes, l'attention portée aux tableaux est constante et vient stimuler leur imagination pour trouver de nouvelles applications possibles à ces pigments, par exemple dans le domaine de la teinture, comme l'explique Pierre Joseph Macquer, titulaire de la chaire de Chimie au Jardin du Roi, membre de l'Académie Royale des Sciences et grand pionnier de la chimie de la teinture et des étoffes :

J'examinai d'abord si la Peinture ne pouvait pas communiquer à notre art quelques-unes de ces belles couleurs dont elle se pare avec tant d'avantage, & je travaillai dans cette vue avec d'autant moins de scrupule que je savais bien que si la chose était possible, je ferais à la Peinture cette espèce de larcin, sans lui causer le moindre dommage, les arts pouvant se faire réciproquement les plus beaux présents [...] En passant en revue les différentes couleurs, ma vue se fixa principalement sur le bleu de Prusse, couleur éclatante dont la Chimie vient d'enrichir la Peinture depuis quelques années, & que nous voyons tous les jours seconder si heureusement l'outre-mer dans nos plus beaux tableaux²⁸.

²⁵ Myriam Eveno, Éric Laval, Élisabeth Martin, Jens Bartoll, « La palette de Watteau et de ses épigones : analyse des pigments », *Techne, Watteau et la fête galante. Études techniques sur la peinture française de la première moitié du 18^e siècle*, 30-31, 2009-10, p. 40.

²⁶ Étienne François Geoffroy l'Aîné, « Observations sur la préparation du bleu de Prusse ou de Berlin », *Mémoires de Mathématique et de Physique tirés des registres de l'Académie Royale des Sciences de l'Année 1725*, Paris, 1727, p. 153-172

²⁷ Abbé Ménon, « Mémoire sur le bleu de Prusse », *Mémoires de Mathématique et de Physique présentés à l'Académie Royale des Sciences par divers Sçavans, & lus dans les Assemblées*, 1750, p. 563-572 et 573-592.

²⁸ Pierre Joseph Macquer, « Mémoire sur une nouvelle espèce de Teinture bleue, dans laquelle il n'entre ni pastel, ni indigo », *Mémoires de Mathématique et de Physique tirés des registres de l'Académie Royale des Sciences de l'Année 1749*, Paris, 1753, p. 255-265.

L'Académie royale de peinture et de sculpture porte également un intérêt clairement affiché à l'égard des innovations chimiques relatives à la couleur et susceptibles de favoriser la longévité des tableaux, d'améliorer les conditions de travail des peintres qui souffrent de l'exposition à cette chimie des pigments, et d'abaisser le coût des pigments. Dans les archives de l'Académie royale, on trouve aujourd'hui la trace de cet enregistrement des inventions chimiques qui se déploient dans les années 1780 dans le domaine de la couleur. Certains artistes de l'Académie sont alors proposés comme experts pour mettre à l'épreuve les nouvelles couleurs proposées par des chimistes.

Plusieurs blancs sont ainsi soumis à leur expertise²⁹. En 1781, Louis-Bernard Guyton-Morveau, avocat général au Parlement de Dijon et chimiste reconnu, propose un blanc de zinc de sa composition, susceptible de remplacer le blanc de plomb (ou céruse) très toxique. Dans le mémoire qu'il transmet à l'Académie, avec quelques paquets du blanc de son invention, il justifie ainsi son intérêt pour cette couleur : « Le Blanc est sur la palette du peintre comme la matière de la lumière qu'il distribue avec intelligence pour rapprocher les objets ; pour leur donner du relief, ce qui fait la magie de ses tableaux »³⁰. L'argument mobilisé par Guyton-Morveau montre combien certains aspects tout à la fois techniques et théoriques de l'usage esthétique de la couleur — ayant trait au modelé, au relief et au clair-obscur — sont aussi développés dans certains milieux scientifiques qui se les ont parfaitement appropriés. Les conclusions des commissaires nommés pour « faire des essais », les peintres Jean-Jacques Bachelier, Louis Durameau, Jean-Jacques Lagrenée et Alexandre Roslin, montrent que le résultat n'est pas concluant, à la fois parce que la « couleur est triste » et parce que ce blanc ne se broie pas facilement, qu'il ne sèche que lentement, avec un faible pouvoir couvrant³¹.

L'importance du blanc dans la palette des peintres (rappelons-nous la leçon de Jean-Baptiste Oudry au Salon de 1753) suscite en effet de nombreuses nouveautés. Louis Durameau, Jean-Jacques Lagrenée et Alexandre Roslin ont fait « diverses expériences » avec le blanc inventé par un certain Sieur Mérault, qui est comparé au blanc de Hollande et le blanc d'Angleterre³². En 1787, Jacques-Benoît Suvée, Guillaume Voiriot, Jean-Jacques Lagrenée sont à nouveau invités à rédiger un rapport d'expérience à propos d'un blanc « de la composition du S. Baille » : « avons trouvé après différentes épreuves que le dit blanc se broie, et s'amalgame avec beaucoup de facilité, qu'il a au moins autant de corps que le blanc de céruse d'hollande, que le ton en est plus lumineux et arguent encore de l'éclat étant exposé à l'air : cette couleur a un autre avantage sur le blanc ordinaire par sa légèreté spécifique³³ ».

Pendant trois mois, au début de l'année 1787, les peintres Hubert Robert et Alexandre Roslin mettent à l'épreuve un outremer factice inventé par un certain Demarest. L'Académie royale de peinture a précieusement conservé dans ses archives leur rapport ainsi que celui du chimiste Balthazar Georges Sage (1740-1824), rédigé dès décembre 1786. Si les peintres se prononcent sur la qualité picturale de ce bleu, sur sa stabilité et sur les usages qui peuvent en être faits dans les motifs de draperies et de ciel, Sage, membre de l'Académie des sciences, se prononce en chimiste en une page très dense sur la composition de ce nouveau bleu. Dans son rapport, il indique qu'il « est le plus beau bleu de Prusse que j'ay vu, il diffère de celui du commerce en ce qu'il ne contient point de terre alumineuse »³⁴. Mais son expertise reste celle du chimiste, qui n'est pas intéressé par les applications d'un tel bleu dans l'art de la peinture

²⁹ Humphrey Wine, « Science, technique et peinture », *Dix-huitième siècle*, n° 31, 1999, p. 111.

³⁰ Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts (ENSBA), ms 237-7, M. de Morveau, « Recherches pour perfectionner la préparation des couleurs employés dans la peinture », 1781, p. 2.

³¹ Humphrey Wine, « Science, technique et peinture », *Dix-huitième siècle*, n° 31, 1999, p. 109.

³² Paris, ENSBA, Ms 237.8, Rapport signé par Du Rameau, Roslin, Lagrenée, 28 décembre 1782 sur le blanc Mérault.

³³ Paris, ENSBA, ms 237-9, Rapport signé par Lagrenée, Suvée, Voiriot sur le blanc Baille, 24 août 1787.

³⁴ Paris, ENSBA, Ms 237-12, Rapport de Balthazar Georges Sage, 2 décembre 1786.

à l'huile : « Le bleu de Prusse est inattaquable pour les acides, j'ignore comme il se comporte avec l'huile ».

Ces archives confirment que les peintres de l'Académie royale se tiennent à la pointe de la nouveauté et de l'expérimentation : ils n'hésitent pas à expérimenter des pigments nouveaux, et ils restent à l'affût de recettes nouvelles. Ainsi, bien avant la multiplication des innovations dans le milieu académique et l'intérêt croissant de l'Académie royale de peinture pour ces nouveaux pigments, on sait que François Boucher se procurait un bleu de Prusse dont la recette était nouvelle, chez Louis Claude Cadet de Gassicourt Apothicaire major des Invalides, chimiste membre de l'Académie des sciences : ce « célèbre Peintre s'en est servi avec succès³⁵ »

L'arrivée de ces nouvelles couleurs, issue d'expérimentations chimiques et plus seulement du monde traditionnel de l'artisanat, va contribuer à faire encore bouger les lignes de ces métiers destinés à l'approvisionnement des peintres. Le bleu de Prusse notamment va être rapidement considéré un produit de la chimie, et non pas comme un produit artisanal, sur lequel l'Académie de Saint Luc pourrait exercer ses droits. C'est ce que montre, en 1764, le procès qui oppose les maîtres de l'Académie de Saint Luc à Jean-Baptiste Gly « fabricant de bleu de Prusse » et Robert Dheur, à la tête d'une manufacture produisant du bleu de Prusse et qui rejettent la juridiction de la corporation en arguant qu'ils sont chimistes et entrepreneurs et non pas marchands de couleur³⁶.

Le commerce des couleurs pour les peintres, broyées ou non broyées, était en effet l'objet de rivalités sans cesse renouvelées entre la communauté des maîtres peintres (sous le nom d'Académie de Saint Luc) et la communauté des marchands épiciers. Les statuts de l'Académie de Saint Luc, renouvelés en 1737, et approuvés par des lettres patentes royales enregistrées au Parlement le 30 janvier 1738 stipulaient que les maîtres peintres étaient « en droit [...] d'apprêter, fabriquer, vendre & débiter les Toiles, couleurs à huile & en détrempe, crayon, encre de la Chine, pinceaux & autres matières, & instruments à l'usage des Peintres & Sculpteurs³⁷ ». Ils disputaient ce droit aux marchands épiciers qui, traditionnellement, « vendent ces couleurs, soit en gros, soit en détail, soit toujours broyées, & mêlées avec de l'huile, soit en pierre, en pain, ou en poudre, suivant leurs qualités »³⁸. Ces concurrences, classiques dans le monde des corporations parisiennes, vont lentement s'effacer avant de laisser la place à une désignation socioprofessionnelle qui gagne en importance au cours du siècle, celle du « marchand de couleurs ». Présente, de manière encore discrète, dans les sources notariées, elle apparaît dans les dictionnaires et almanachs imprimés, comme l'*Almanach de Paris*³⁹ en 1789 et l'*Almanach du commerce de Paris*, en 1798⁴⁰. La figure du marchand de couleurs connaîtra la postérité que l'on sait au siècle suivant, devenant même un trope de la modernité.

³⁵ *Observations périodiques sur la physique, l'histoire naturelle et les arts*, mai 1757, p. 388.

³⁶ Sarah Lowengard, « Prussian Blue : Transfers and Trials », *The Materiality of Color. The Production, Circulation, and Application of Dyes and Pigments, 1400-1800*, Andrea Feeser, Maureen Daly Goggin, Beth Fowkes Tobin (éd.), Ashgate, 2012, p.167-180. Jean Baptiste Gly se présente de cette manière dans son inventaire après décès (AN, MC/ET/XLIV/563, 20 juin 1783). Un projet sur le bleu de Prusse, dirigé par Charlotte Guichard et Anne Solenn Le Hô, est actuellement en cours : <http://www.dim-map.fr/projets-soutenus/paintitblue/>.

³⁷ Article 5 de *Nouveaux Réglemens accordés aux directeurs, corps & communauté de l'Académie de Saint Luc*, Paris, JB Lamesle, 1738 dans *Lettres Patentes du Roy qui approuvent & confirment les nouveaux Status de la Communauté des Peintres & Sculpteurs de l'Académie de Saint Luc, de la Ville de Paris*

³⁸ Jacques Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce*, Paris, Jacques Estienne, 1723, « Couleurs des peintres ».

³⁹ *Almanach de Paris, contenant les noms et demeures des principaux artistes, marchands, fabricans, &c. pour l'année 1789*.

⁴⁰ Clothilde Roth Meyer, *Les marchands de couleurs à Paris au XIX^e siècle*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris-IV, 2004.

En dépit du regard dépréciatif et sans complaisance que portèrent sur elle les défenseurs d'une régénération de la peinture dans les années révolutionnaires, la peinture du dix-huitième siècle fut pleinement engagée dans les innovations optiques, matérielles et esthétiques qui caractérisèrent débats et expérimentations autour de la couleur. La quasi-simultanéité de la publication des théories newtoniennes de la lumière et des théories optiques de John Locke, avec l'invention et la diffusion d'un pigment comme le bleu de Prusse, dans la première décennie du dix-huitième siècle transformèrent la palette des peintres, leur intelligence théorique des couleurs en même temps que les théories sur l'art de la peinture. Les déplacements opérés dans les théories de la représentation (grâce au statut du « coloris » dans la théorie de Roger de Piles) changèrent le statut de la couleur dans le monde de la peinture. Tout au long du siècle, réciproquement, les chimistes, artisans et autres apothicaires à la recherche de recettes toujours plus performantes pour leurs pigments vont également puiser dans l'art de la peinture des idées et des ressources à appliquer dans d'autres domaines artisanaux ou proto-industriels.

Dans le domaine de l'art de la peinture, l'utilisation massive du bleu de Prusse et, plus largement, des nouveaux pigments transformèrent l'intelligence des couleurs dans les tableaux. La nouvelle palette et la plus grande uniformité dans les teintes libérèrent la couleur de l'esthétique classique du clair-obscur. A l'orée du dix-neuvième siècle, ces transformations furent soutenues par une conception du sujet qui s'était affirmée. Les théories de la couleur, comme celle proposée par Goethe dans sa *Théorie des couleurs* en 1810, accordent une importance plus grande à la perception visuelle subjective qui se détourne des théories mathématiciennes et optiques, pour insister sur les aspects physiologiques de la vision. Au même moment, les peintres comme Eugène Delacroix réinterprètent en peinture les pratiques picturales coloristes (comme celles de Rubens), débarrassées du clair-obscur, et en juxtaposant des couleurs autrefois considérées comme « dissonantes »⁴¹. C'est ainsi que se ré-affirme la libération des formes par la couleur. Dans cette histoire, la peinture davidienne est devenue une parenthèse.

⁴¹ Cat. exp. *Delacroix*, Sébastien Allard et Côme Fabre (dir.), Paris, Hazan/Louvre Éditions, 2018, p. 32.