



COULEUR CHA



PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, THE MR. AND MRS. CARROLL S. TYSON, JR., COLLECTION, 1983-116-B



Par THOMAS LÉVY-LASNE

L'interprétation picturale de la peau humaine est la deuxième signature du peintre. Notre sélection de tissus.



demandeur à un enfant de colorier l'intérieur de son bonhomme, on le retrouve à prendre son feutre rose vif pour le remplir. La peau est liée culturellement au rose, et pourtant il suffit de le constater dans le tableau de sir Lawrence Alma-Tadema : les personnages asphyxiés selon la légende sous la masse de fleurs par l'empereur Héliogabale n'ont pas des couleurs de chair choquantes, alors qu'elles sont bien loin de l'intensité de la teinte florale. *“Dans notre vie de tous les jours, nous sommes pratiquement environnés tout le temps par des couleurs impures. Il est donc d'autant plus remarquable que nous ayons construit un concept de couleurs pures,”* disait Wittgenstein, philosophe et mathématicien autrichien.

L'interprétation picturale de la peau, organe à la fois trans-

lucide et opaque, lisse et criblée de plis, de ridules et de poils, est un des points les plus importants de la peinture à l'huile, technique liée intimement au catholicisme, cette religion de l'incarnation. On retrouve également dans cette question la mythique guerre entre le coloris et le dessin dans les termes mêmes du traitement pictural du tégument humain. La distinction est ainsi faite entre la “peau” et ses plis dessinés, et la chair ou l'incarnat, sa couleur variée.

La simplicité apparente du visage de la jeune femme à l'air un peu stupide de Michael Sweerts cache ainsi des trésors de subtilité. Dans une technique proche de Vermeer, dans un clair-obscur doux, il s'agit pour lui de passer d'une variation de rose à une autre pour rendre la densité d'un visage ainsi que son émotion. Dans un ensemble harmonieux, les lumières sont plus blanches et froides et les ombres plus roses et chaudes. Tout l'art du peintre consiste alors à réussir ces passages de l'une à l'autre de

PEAU CONTRE PEAU

ces tendances, en demi-ton, de l'ombre à la lumière. Les ombres sont diluées alors que les lumières sont l'occasion de plus de matière, comme les rehauts de blanc sur le front ou le bout du nez indiquant que la lumière vient de la gauche, ou de manière plus spectaculaire les deux virgules de lumière, qui épatent toujours le spectateur, dans le blanc des yeux ici bleuté de la fille.

L'enjeu est peut-être plus simple pour François Boucher lorsqu'il peint la marquise de Pompadour, maîtresse de Louis XV, puis sa pourvoyeuse en tendrons : elle est maquillée, "*délicatement plâtrée de blanc et de carmin*", dirait Musset. Le rouge aux joues et aux lèvres est alors trop soutenu, en cohérence et, ironiquement, la favorite est poudrée de céruse, le pigment que le peintre utilise pour maquiller sa peau. Les ombres violacées sur ●●●

Page précédente :

Les Grandes Baigneuses, Auguste Renoir, 1884-1887. Huile sur toile, 117,8 x 170,8 cm

☞ Frédéric Léglise, 2018
Huile sur toile, 130 x 97 cm

↗ *La Prune*, Édouard Manet, 1877
Huile sur toile, 74 x 50 cm







...

**LES PERSONNAGES
ASPHYXIÉS SOUS LA
MASSE DE FLEURS
PAR L'EMPEREUR
N'ONT PAS DES
COULEURS DE CHAIR
CHOQUANTES**

←
Les Roses d'Héliogabale.
Lawrence Alma-Tadema, 1888
Huile sur toile, 131.8 x 213.4 cm



... le visage sont beaucoup plus subtiles, la tête garde son volume grâce au contraste avec l'arrière-fond marronasse du tableau.

Avec une technique beaucoup plus lâche et hétérogène, Manet arrive à inventer une chair moderne comme dans son chef-d'œuvre vendu pour l'équivalent de 11 500 euros à l'époque: *La Prune*. La femme renfermée est également le théâtre de modulations rosées: de la joue bleutée à l'ombre du bout de nez vermillon, si caractéristique de son style aux doux cernes grisâtres. Du visage un peu froid tranchant avec la main plus ocre jaune. Peau contre peau. Un liseré tremblé violacé les séparant. Les

LA CHAIR MODERNE

**QUELQUE CHOSE DE
CARICATURAL
ET DE SENSUEL
À LA FOIS**



contrastes de textures picturales sont également très importants : le menton de la jeune femme est presque frotté alors que le dos de la main est traité en pleine pâte grasse donnant un sentiment photographique de mise au point sur celui-ci. L'impression de facilité est un leurre, Manet effaçait très souvent ses morceaux frais de peinture.

Renoir, fatigué de la tendance impressionniste à noyer ses figures dans l'atmosphère ambiante, creuse une technique plus idéaliste dans *Les Grandes Baigneuses*. Il rend le volume de la chair non pas par clair-obscur comme Sweerts, mais par des nuances de couleurs fines qu'il applique par petites touches étirées faisant chanter la surface de ses appétissantes modèles. Il témoigne : *“J'adore peindre une gorge, les plis d'un ventre. Je ne pelote qu'ainsi.”* Les corps se détachent alors de leur cadre naturel abstrait sentant plus l'atelier que la peinture de plein air, par différence de traitement : le paysage cézannien est conçu de manière beaucoup plus brute.

PEAU BUBBLE GUM

C'est dans un décor matissien que le peintre contemporain Frédéric Léglise travaille, de son côté, ses grands nus stylisés. On y retrouve des femmes asiatiques à la peau traitée par une dégradation de la densité d'un même rose bubble gum séduisant. L'artiste s'explique : *“Ce que j'aime bien dans cette couleur, c'est qu'elle véhicule quelque chose de caricatural et, en même temps, c'est une couleur extrêmement sensuelle. Tout est question de dosage : on peut passer de la sensualité la plus subtile à la vulgarité la plus totale en un instant.”* En pleine injonction contradictoire entre le mouvement #MeToo et les 169 années de vidéos pornographiques consommées dans l'année 2019 sur Pornhub, la question de la représentation de la peau reste ouverte ●

←
Portrait de la marquise de Pompadour,
François Boucher, 1756
Huile sur toile, 201 x 157 cm

↑
Portrait d'une fille, Michael Sweerts, 1638-1664
Huile sur toile, 43.5 x 36.5 cm