

## **Le blanc ou la fulgurance du bonheur dans l'œuvre de Joaquín Sorolla**

**LINA IGLESIAS**

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE, EA ÉTUDES ROMANES  
*maria-lina.iglesias@u-paris10.fr*

1. Comment représenter le bonheur en peinture ? Comment peindre le bonheur sur une toile ? Lors du séminaire consacré à ce concept difficile à définir, les interventions ont porté d'une part sur les sens qu'il prenait en littérature et d'autre part sur les modalités narratives ou poétiques qu'il supposait. Ainsi, de nombreux exemples ont mis en évidence que pour saisir le bonheur, et y accéder, passer par l'autre condition, celle du malheur, était nécessaire comme si la peine, la souffrance, le deuil..., comme autant d'images en négatif du bonheur, le rendaient avec le temps, possible et accessible. Mais cette notion dont l'approche varie selon les époques renvoie, en littérature, davantage à un état lié à un contexte, des mentalités, et des valeurs qu'à une réflexion philosophique.
2. Si en littérature la question apparaît complexe, qu'en est-il en peinture ? En s'interrogeant sur la représentation du bonheur en peinture, un aspect d'emblée semble l'éloigner de la littérature : la question du temps et du processus temporel. En effet, dans un roman, le bonheur apparaît souvent comme l'aboutissement d'une quête, la fin d'un cheminement intérieur qui s'inscrit dans le temps et dans la progression narrative de la fiction ; or, dans un tableau, et surtout dans la peinture moderne, le fil narratif est remis en question, voire disparaît. Ce qui rend plus insaisissable l'idée de quête.
3. En outre, un premier état des lieux quant aux titres montre la faible occurrence du terme. Un tableau, néanmoins, « Le rêve du bonheur<sup>1</sup> » de Constance Mayer Lamartinière, retient notre attention, non seulement parce qu'il affirme une représentation du bonheur, mais parce que dans cette scène nocturne se détache une femme vêtue de blanc sur une barque, suggérant ainsi un rapprochement entre une couleur et un état. Par ailleurs,

1 Musée du Louvre, 1818-19, 132 x 184 cm. Grande composition, réalisée à partir d'esquisses de Pierre-Paul Prud'hon.

un certain nombre de peintres se voient attribués des qualificatifs qui révèlent que leur œuvre et leur style pictural donnent lieu à une réflexion sur cette notion ou sur l'expression d'un sentiment. Ainsi, pour la critique, les tableaux de Jean-Honoré Fragonard ou d'Elisabeth Vigée Le Brun suggèrent-ils une image du bonheur associée à un raffinement et une position sociale, dans un XVIII<sup>e</sup> siècle au demeurant mouvementé. Plus tard, Renoir et Bonnard, chacun à sa manière et avec des œuvres très différentes, sont reconnus comme « peintre du bonheur », celui-ci se dégageant d'un regard intime et d'une projection d'une intériorité sur le réel. De même, l'œuvre de Joaquín Sorolla, de par son emploi de la couleur, essentiellement le blanc et son traitement de la lumière, semble constituer un corpus significatif pour s'interroger sur la représentation du bonheur et son expression sur la toile. Nous verrons dans un premier temps comment lumière et couleur contribuent au sens du tableau, puis, dans un deuxième temps, comment le blanc associé à la figure féminine, relève d'une quête picturale du bonheur.

## Couleurs et lumière

---

4. Peintre de la lumière, telle est l'expression la plus partagée dans les essais sur Sorolla pour définir son œuvre. Cette approche renvoie à la présence importante de la lumière dans de nombreuses toiles, lumière qui non seulement illumine et irradie la scène, mais éblouit le spectateur. En visitant sa maison-atelier devenue musée à Madrid, ou au gré des expositions, l'on reste saisi par la présence diffuse d'une lumière douce, mais vibrante qui imprègne la surface de la toile et l'espace du spectateur. Les critiques y voient une trace de la relation affective très forte que le peintre entretenait avec sa région natale, Valence, et les bords ensoleillés de la Méditerranée.
  5. Nombreux tableaux ont été peints sur les plages valenciennes, à l'air libre, comme le montrent certaines photos<sup>2</sup>, où l'on aperçoit le peintre debout, devant son chevalet et face à la mer. Une telle immersion dans la nature et l'extérieur associée à une manière de peindre fait penser aux pratiques picturales et aux positions esthétiques des impressionnistes, mais la relation de Sorolla avec l'extérieur traduit une certaine liberté par rapport
- 2 L'on pourra consulter sur le catalogue en ligne du Musée Sorolla, le fonds très important des archives photographiques (plus de 7000) qui concernent la vie de Joaquín Sorolla, tant familiale, que sociale et artistique.

aux courants de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent la composition de ses tableaux et le traitement de la lumière. Chez Sorolla, lumière, couleur, essentiellement le blanc, sont indissociables : «la luz es la obsesión de la pintura de su época, pero nadie pintó como él su resplandor sobre las superficies blancas hasta lograr el efecto de que es el propio cuadro el que irradia desde su interior<sup>3</sup>». Dans le tableau, c'est le recours à la lumière comme procédé pictural et ses effets sur la matière qui est à l'œuvre et donne vie à la scène, en suggérant l'illusion de mouvement renforcée par les variations chromatiques que de larges touches de pinceau viennent moduler.

6. Si la lumière intervient comme l'un des éléments constitutifs du lyrisme qui définit l'œuvre de Sorolla, la couleur et son emploi soutenu participent de l'impression d'intensité qui se dégage de la scène ; la gamme chromatique repose sur des couleurs chaudes, que la lumière presque tangible rend radieuses et chatoyantes. Son regard nouveau et singulier sur la couleur qui confère à chaque scène un relief singulier l'inscrit certes dans l'histoire de la peinture de la fin XIX<sup>e</sup> siècle et premières années du XX<sup>e</sup>, mais témoigne aussi de son admiration pour Velázquez, et son traitement de la couleur comme matière. Ses successifs séjours à Paris dans les années 1900 lui permettent de découvrir les nouveaux courants artistiques et d'être en contact avec les peintres de son époque, mais Sorolla, comme un autre peintre d'origine américaine, John Singer Sargent, persistent dans une voie qui leur est personnelle, ne partageant pas toutes les caractéristiques des mouvements esthétiques qui dominent à cette époque<sup>4</sup>. S'écartant de toute volonté d'imitation ou de réalisme, le peintre fait de la toile un espace où se projettent et se transposent les sentiments et l'intériorité. Au-delà du débat classique entre ligne et couleur, la fonction accordée à la couleur fait de cette matière picturale le lieu de la sensation et de la perception, sans pour autant lui conférer une dimension conceptuelle, abstraite ou allégorique : dans l'œuvre de Sorolla, la couleur donne forme au bonheur, en le matérialisant sur la toile. Dans son article, « La couleur ou la profondeur du

3 Voir Sorolla. *Arte de la luz*, pdf. (Com. Luca de Tena, José Manuel Pascual), exposition temporaire, musée Sorolla, madrid, 2015, p. 6.

4 En 2007, une exposition au Petit Palais à Paris mettait en perspective les trajectoires artistiques des deux peintres, montrant comment au delà des divergences et des convergences, leurs œuvres traduisaient un regard semblable sur la peinture et sur la condition du peintre (Llorens, 2007).

monde », Jean-Jacques Wunenburger associe la couleur à une expérience esthétique du sensible :

il faut bien en revenir à l'événement lui-même du fait coloré, au mystère du vécu propre au voir, à la signifiante subjective qui en assure le prolongement dans le psychisme. Car il s'agit aussi de rendre compte de la fascination du sujet pour les couleurs, du désir chromatique, de sa jouissance même, et de la réverbération de la perception de la phénoménalité colorée dans ce que l'on nommait autrefois l'âme, et qui n'est réductible ni à l'affectivité ni à l'intellectualité seule, réverbération qui donne à penser et nous dispose d'une certaine manière envers le monde (Wunenburger, 1998 ; 195-207, 195).

7. Ainsi, la couleur apparaît comme un lieu où se joue une tension née d'une attirance pour ce qui rend visible et tangible l'ineffable.
8. Parmi les principales couleurs utilisées par Sorolla, le blanc se détache de sa palette comme un élément significatif de son univers, jusqu'à le considérer comme un trait distinctif de son style : « Los blancos al sol fueron la marca de Sorolla<sup>5</sup> ». Indissociable de la lumière, le blanc occupe dans de nombreux tableaux un espace non négligeable, qui le définit comme l'un des principes organisateurs de la composition et comme l'un des éléments qui confèrent un sens à la scène. Dans la plupart des portraits de ses enfants<sup>6</sup> exécutés alors qu'ils sont jeunes, Sorolla emploie le blanc, sa « couleur préférée », selon Blanca Pons-Sorolla (Pons Sorolla Blanca, *in* Llorens, 2007 ; 115-131, 123), qui les enveloppe et les protège. Pour le critique Carlos Reyero, le blanc relève d'une « poésie monochrome » (Reyero Carlos, *in* Llorens, 2007 ; 209-217, 213), peut-être sous une influence symboliste et peu impressionniste.
9. Si dans les toiles de la première période, qui relèvent d'un certain réalisme social, domine une gamme chromatique plutôt sombre, bien que déjà nuancée par une lumière chaude, peu à peu le blanc et des couleurs plus vives viennent éclaircir les scènes ; ainsi, dans la série de tableaux qualifiés de « costumbristas » ou de genre, comme les scènes de pêche, qui témoignent d'une attention portée au monde du travail, le blanc commence à s'imposer, à prendre place dans la composition, formant des masses volumineuses éclatantes qui attirent le regard. Élément référentiel métonymique d'un métier ou d'une nature – la chemise du pêcheur, le chapeau, la

5 Voir Sorolla. *Arte de la luz*, pdf. (Com. Luca de Tena, José Manuel Pascual), exposition temporaire, musée Sorolla, Madrid, 2015, p. 6.

6 Par exemple, *Mis chicos* (1897), ou *Maria Clotilde* (1900).

voile, le tissu, l'écume<sup>7</sup> –, le blanc, bien que jamais pur, mais au contraire toujours suggéré par l'emploi d'autres couleurs qui le font advenir<sup>8</sup>, semble émerger de la toile, lui conférant un certain relief. Puis, le blanc devient la force structurante du tableau, le lieu de la focalisation du regard ; de par sa densité et luminosité, le blanc se reflète dans l'ensemble de la scène suscitant un éblouissement pour le spectateur.

10. Cette puissance du blanc se trouve accentuée par la figure féminine à laquelle il se rattache : dans la plupart des tableaux, l'épouse du peintre, Clotilde, ou parfois ses filles. Une série de toiles comme autant de déclinaisons ou de variations autour de cette figure féminine passant au bord de la mer – *Clotilde en la playa* (1904) *Instantánea. Biarritz* (1906), *Paseo a orillas del mar* (1909), *Bajo el toldo, playa de Zarauz* (1910) –, que l'on peut compléter avec quelques scènes au jardin ; *Mi mujer y mis hijas en el jardín* (1910), par exemple, où la mère accompagnée de ses deux filles forment un groupe très uni, mais dont elle se détache par la couleur blanche de sa robe ; par exemple *Clotilde en el jardín* (1919), un tableau tardif où elle apparaît enveloppée dans un épais manteau blanc duquel surgit un visage à peine esquissé, lointain. Pour commenter un tel usage du blanc, les critiques rappellent le cadre référentiel ; à cette époque-là, les femmes de la bourgeoisie ou de l'aristocratie portaient des robes blanches pour sortir, notamment en été, lors des séjours balnéaires. L'insistance est ainsi mise sur l'aspect élégant et léger qu'apportent ces tenues dans la scène. Néanmoins, cette approche réaliste limite le sens de l'emploi du blanc dans l'œuvre de Sorolla. Une fois posée cette référence restrictive, l'on peut s'interroger sur la relation qui existe entre le blanc et la figure féminine qui en est le support ; bien qu'appartenant à une époque plus lointaine, et à un courant différent, le tableau *Symphonie en blanc* de Whistler<sup>9</sup> révèle aussi

7 Par exemple, *Cosiendo la vela*, 1896, 220 x 302 cm : immense tableau où la composition s'organise à partir de la ligne centrale et fuyante constituée par le volume de la voile que les pêcheurs et leurs femmes raccommodent. Ou *La vuelta de la pesca*, 1898 (2 versions : l'une au Museo nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, et l'autre à The Saint Louis Art Museum (États Unis, Missouri).

8 « le blanc de la neige ou d'autres matières n'a jamais été, aux yeux de Sorolla, une couleur simple, son blanc recelait toutes les nuances de ce qui se reflétait en lui et à sa surface », Muller Priscilla E., « Sorolla y América » (Muller Priscilla E., 1989 ; 62).

9 James Abbott McNeill Whistler, *Symphonie en blanc n° 1 (La Fille en blanc)*, 1862, National Gallery of Art, Washington. L'on pourra lire l'étude qui met en perspective ce tableau et l'œuvre de Collins, à partir d'une réflexion sur la figure de la femme en blanc (Martin, 1994).

le lien à l'œuvre entre figure féminine et le blanc, et la femme en blanc est un thème important dans la littérature, ce qui témoigne de sa présence dans l'imaginaire. Telle la métaphore obsédante dans une œuvre littéraire, la présence de la femme en blanc semble, dans sa récurrence, faire sens en révélant une triade signifiante : le peintre, la femme et la peinture.

### **De l'épouse à la muse**

---

11. La silhouette féminine en blanc qui parcourt nombre de tableaux de Sorolla nous invite à nous interroger dans une certaine mesure sur sa relation au féminin. En ce sens, la correspondance du peintre avec son épouse, Clotilde García del Castillo, avec laquelle il s'est marié en 1888, est intéressante car elle met en évidence le lien très fort qui les unissait ; les séparations, plus ou moins longues et dues aux commandes auxquelles devait répondre le peintre et qui l'obligeaient à quitter Madrid, représentaient pour lui des moments difficiles à surmonter. Pour tenter de combler l'éloignement et l'absence, Sorolla écrivait tous les jours à Clotilde et lui envoyait des fleurs ; la lecture des lettres montrent à quel point famille et peinture sont, pour l'artiste, deux temps très forts de son existence, même si les exigences et les contraintes que supposent l'un et l'autre empêchent de toujours facilement concilier les deux sphères. Toutefois, la renommée dont jouissait Sorolla dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lui permettait de vivre aisément de sa peinture et de s'y consacrer pleinement ; comme bien souvent, l'épouse dans son attachement dévoué et son rôle traditionnel, rendait plus facile l'accomplissement de la passion du peintre en prenant en charge la gestion des aspects pratiques et matériels (commandes, comptabilité...).
12. Quelques-unes de ses lettres révèlent la place occupée par Clotilde dans la vie du peintre. Ainsi écrit-il en 1907 :

Tout mon amour t'est réservé, et bien que les enfants soient les enfants, toi tu es pour moi bien plus, bien plus qu'eux pour plusieurs raisons qu'il n'est besoin de citer. Tu es ma chair, ma vie et mon esprit, tu remplis tout le vide que, sans l'amour de père ni de mère, je ressentais dans ma vie d'homme avant de te connaître, tu es mon idéal à tout jamais, et sans toi aucune de mes inquiétudes ni des tiennes n'aurait à mes yeux d'importance, de sorte qu'il ne faut craindre de rien (Hauptman, 2011 ; 120).
13. De lettre en lettre, il ne cesse de lui manifester sa passion, montrant ainsi le lien vital qui l'unit à cette femme idéalisée.

14. En ce sens, une grande partie de son œuvre témoigne de cette relation intense entre l'artiste et son épouse puisque nombreux sont les tableaux qui mettent en scène les êtres qui lui sont chers, enfants et femme : de modèle pour des scènes de genre, Clotilde devient à la fois sujet et objet d'un traitement singulier dans les portraits successifs que lui consacre le peintre ou dans les scènes familiales baignées d'un halo de tendresse picturale.
15. En outre, le regard que porte l'artiste sur les siens est indissociable de son regard sur l'art ; s'il ne peut vivre sans ses proches, il ne peut rester sans peindre : « Je peins parce que j'aime la peinture. Peindre, pour moi, est un plaisir immense » (*Ibid.*, 122). Et face à la mer valencienne qu'il redécouvre en 1907, après deux ans d'absence, il partage sa passion de peindre associée à la présence de la mer qui le comble en suscitant une énergie créatrice : « J'ai faim de peindre comme jamais je n'ai eu. J'avale la peinture jusqu'à l'excès. C'est une folie » (*Ibid.*, 123). Dans une autre lettre, écrite quelques années plus tard et alors qu'il connaît des moments de doute et de fatigue, à peu près les mêmes termes apparaissent : « de la sorte il est impossible de vivre, de gagner sa vie, d'avoir une quelconque satisfaction, impossible de te voir, de t'embrasser de te manger !! [...] je suis un peintre, voilà, c'est ça ; mais il se trouve que je ne peux vivre sans vous » (*Ibidem*). Et nombreuses sont les photos qui montrent une famille souvent réunie, proche du peintre, l'entourant lorsqu'il peint.

### **Le blanc du bonheur**

---

16. Il semble qu'entre l'artiste, l'acte de peindre et Clotilde, son épouse, existe une relation très forte qui engendre la création ; aussi la toile est-elle le lieu où convergent les passions de l'homme et celles du peintre, le lieu où se cristallisent bonheur de peindre et bonheur d'aimer. Pour rendre palpable et visible ce sentiment diffus de réconciliation entre les deux pôles de son existence, le peintre a recours au blanc comme matière révélatrice.
17. Choisir le blanc en lui conférant une valeur affective suppose que l'on reconsidère brièvement le sens de cette couleur. Traditionnellement situé à l'un des extrêmes de l'échelle chromatique, le blanc se trouve au cœur d'un ancien débat esthétique quant à sa définition : couleur, non-couleur, incolore, transparence... Avant la découverte scientifique au XVIII<sup>e</sup> siècle du spectre des couleurs, le blanc était appréhendé comme couleur à part

entière, et comme le rappelle l'historien Michel Pastoureau dans son ouvrage *Le petit livre des couleurs*<sup>10</sup>, de la Préhistoire au Moyen-Âge, en passant par l'Antiquité, on utilisait le blanc à partir de matières crayeuses, par exemple sur les parois des grottes ou sur les parchemins des manuscrits. Avec l'invention de l'imprimerie, qui fait du papier le support principal de l'écrit et de l'image, le blanc est ainsi assimilé à l'incolore, à la non-couleur ; puis avec l'approche physicienne de Newton, le blanc comme le noir sont exclus des couleurs, mais aujourd'hui, ces notions de teintes ou valeurs pour les définir sont remises en question. Quant à l'approche étymologique, elle suggère des sens intéressants ; selon Michel Pastoureau :

Le mot latin *color*, par exemple, d'où sont issus les termes italien, français, espagnol, portugais, anglais désignant la couleur, se rattache à la grande famille du verbe *celare* qui signifie « cacher », « envelopper », « dissimuler » : la couleur, c'est ce qui cache, ce qui recouvre, ce qui habille. C'est une réalité matérielle, une pellicule, une seconde peau ou une seconde surface qui dissimule le corps » (Pastoureau, 2010 ; 237).

18. D'un point de vue symbolique, le blanc recouvre divers champs, sacré et religieux – origine du monde, lumière divine, innocence, virginité... –, ou social et moral – paix, pureté, etc. En mettant en perspective l'approche sémantique du mot « couleur », avec la forte charge symbolique dont est porteur le blanc, certains tableaux de Sorolla peuvent être abordés sous un angle différent.
19. Si le blanc renvoie au tissu des robes portées par sa femme, il rappelle aussi le blanc de la toile sur laquelle peint l'artiste, mais il lui faut redonner visibilité et relief. Associé à l'origine, au lieu avant que l'acte créateur ne vienne lui donner sens, le blanc prend ainsi une autre dimension lorsqu'il est porté par la figure féminine qui lui donne corps et lui permet de se déployer comme présence dynamique dans la composition. Ce symbolisme du blanc lié aux temps originel et au commencement s'impose dans le célèbre tableau de 1895, *Madre* : dans sa concision accentuée par le cas d'asyndète, ce titre – et non *Maternidad*, ni même *La madre* – renvoie à une figure tutélaire associée à un avènement. La toile peinte à l'occasion de la naissance d'Elena, troisième enfant de Sorolla, montre le nouveau-né et la mère, toutes deux réunies et enfouies dans l'immense espace du lit douillet que les dimensions importantes du tableau, 125 x 169 cm, matérialisent pour le spectateur. Les deux petits visages émergent d'une blancheur origi-

10 *cf.* chapitre sur le blanc, in Pastoureau, 2005 ; 43-57.



nelle qui envahit toute la toile ; le traitement de la couleur en rapport avec l'espace rapproche cette scène *a priori* figurative d'une certaine abstraction picturale : la composition simple et dépouillée repose sur le mur du fond à peine souligné par un effet chromatique qui suggère une légère perspective – à gauche, deux lignes verticales plus sombres délimitent un coin ou une porte –, exécuté comme une grande masse dans un gris bleuté effacé, avec des tonalités de rose, qui ramène l'attention vers un premier plan saturé d'un blanc irisé par des reflets jaunes et rosés qui rend palpables les draps et les oreillers. Le blanc et ses variations chromatiques semblent déborder de la toile, dans un mouvement qui traduit un sentiment d'épanouissement et de plénitude<sup>11</sup> ; l'on assiste ainsi à une double naissance, celle de l'enfant, célébrée par la scène, et celle de deux figures qui émergent, affleurent de la toile, grâce à l'acte de peindre.

20. En contrepoint au blanc signe de bonheur, une rupture s'opère lorsqu'un événement vient perturber le cours heureux de la vie du peintre. Ainsi, aux variations blanches et aux couleurs vives qui expriment la légèreté et l'insouciance se substitue une gamme chromatique plus sombre et éteinte qui traduit l'inquiétude de Sorolla face à la maladie de sa fille María, atteinte de tuberculose ; pour la soigner, la famille s'installe pendant l'hiver 1907, dans les bois du Pardo, aux environs de Madrid. Le peintre y réalise une série de tableaux connus, de formats plus réduit, comme *María enferma en El Pardo* ou bien *María convaleciente*. Même si une subtile lumière chaude persiste, l'emploi du blanc recule, laissant place à des couleurs foncées, dans la gamme des bruns et des gris qui rendent plus blafarde

11 Par son traitement de l'espace et de la couleur, un autre tableau fait écho à celui-ci, marquant ainsi deux temps forts de sa production artistique : *La siesta*, peint des années plus tard, en 1911, en pleine maturité. Ne répondant à aucune contrainte de commande, le peintre expérimente une liberté picturale qui l'amène vers une modernité esthétique. La scène évoque un moment de détente lors du séjour de la famille à Saint Sébastien : les quatre figures féminines allongées dans l'herbe semblent disposées sur la surface de la toile, sur le point d'être absorbées par le vert voluptueux qui occupe tout l'espace. De leur abandon, il se dégage une impression de sensualité associée au plaisir du peintre que les larges coups de pinceaux balayant la toile de 200 sur 201 cm traduisent. Ce tableau est à rapprocher de celui de John Singer Sargent, *Deux Jeunes Filles vêtues de blanc*, peint entre 1909 et 1911 dont les dimensions néanmoins, 69, 9 x 54, 6 cm ne suscitent pas le même rapport avec le spectateur. Pour la relation d'amitié et les rapprochements esthétiques qui unissent les deux artistes, voir le catalogue Sargent / Sorolla. Une étude assez précise du tableau est accessible sur le site de la Red digital de colecciones de museos españolas : <http://ceres.mcu.es>.

l'atmosphère, assombrissent le portrait de la jeune fille et contrastent avec les scènes animées de plage ou de promenade, où elle apparaît avec des couleurs vives.

21. En comparant les différents tableaux de la période maturité de Sorolla dans lesquels l'épouse, ou une silhouette féminine en blanc apparaît, l'on constate que celle-ci est le plus souvent traitée comme une figure présentée de dos, de profil, légèrement inclinée, et au visage à peine ébauché, ou dissimulé par une voilette, contrairement aux portraits d'intérieur qui affirment plus un statut social et une personnalité, associée à une sensualité raffinée ; comme *Clotilde con vestido negro* (1906), *Clotilde con traje gris* (1908), *Clotilde sentada en un sofá* (1910), et sûrement l'un des derniers portraits réalisés avant la mort du peintre, survenue en 1920, *Clotilde con mantilla negra* (1919-1920)<sup>12</sup>. Dans la carrière de Sorolla, les portraits, plus de cinq cents, occupent une place considérable ; à partir de 1904, l'activité créatrice du peintre est prolifique et le portrait devient sa principale source de revenus. Le succès de ses scènes en plein air lui vaut une renommée importante qui incite l'aristocratie et la haute bourgeoisie, et même la famille royale et les personnalités politiques, à se faire portraiturer par Sorolla, figure de modernité. La maîtrise technique (influence de Velázquez pour l'emploi du noir et pour la touche), l'élégance du personnage ou le raffinement discret du décor, l'acuité du regard pour saisir une personnalité font de ces portraits une galerie vivante remarquable qui témoigne de la société de son époque et d'un langage pictural assez nouveau. Dans les portraits d'intérieur de son épouse, Clotilde apparaît vêtue souvent de noir, ou de couleur singulière, comme le gris, ou le rouge, de face, posant avec élégance tout en suggérant par une légère inclinaison du corps ou de la tête, une sensualité expressive, mais sa représentation renvoie essentiellement à un statut social et affirme sa présence.

22. En revanche, les scènes d'extérieur suggèrent davantage une apparition, une présence éthérée ou évanescence que le cadre naturel de la mer intensifie. Dégagé de diverses contraintes, comme le cadre référentiel que suppose le décor d'intérieur, ou un espace clos, une attitude ou une pose qui définisse le sujet comme modèle, le peintre se sent libre dans le traitement de l'espace et du personnage. L'attachement de Sorolla à la région de

12 Dans une certaine mesure, ce tableau s'oppose à *Clotilde en el jardín*, peint la même année, qui représente Clotilde assise dans un jardin, emmitouflée dans un somptueux manteau blanc qui la protège, tout en effaçant presque sa présence.

Valence s'accompagne d'une attirance pour la plage et la mer dont rendent également compte de multiples séjours dans d'autres régions, comme Biarritz, Majorque... ; les espaces ouverts et illimités des bords de mer lui permettent de dépasser les conventions, en lui suggérant l'emploi de touches plus larges et souples, créatrices de mouvement, et des formes esquissées. Si la mer constitue un lieu privilégié dans ses scènes d'extérieur, elle n'en est pas l'élément principal et ses toiles ne sont pas des marines. Par le jeu de cadrages serrés, procédé que l'on dit hérité de son travail au début de sa carrière, dans le studio de photographie de Antonio García Peris, son futur beau-père, et par l'emploi de lignes obliques, des effets de raccourci, la mer se trouve le plus souvent réduite, occupant une petite partie du tableau et ramenant le regard du spectateur vers le premier plan, où se situent les personnages. Ce n'est donc pas la mer comme horizon et infini que peint Sorolla, mais la mer comme élément aquatique, source et mouvement : eaux matricielles, originelles qui suscitent l'acte de peindre. Dans la composition du tableau, le blanc des vagues et de l'écume participe du mouvement chromatique de la scène et contribue à l'impression d'harmonie qui se dégage ; le blanc conduit le regard, associant ainsi entre eux, les différents éléments, les personnages et la mer. De même, le traitement des reflets et des mouvements de l'eau est rendu par des touches animées qui font vibrer la scène, et se retrouvent sur les vêtements des personnages, dont la qualité de transparence des tissus, comme la gaze est mise en évidence.

23. Dans cette ébauche de paysage, la figure féminine se situe au premier plan, s'imposant non pas comme une forme délimitée qui se détacherait, mais plutôt comme une silhouette évanescence que le traitement vaporeux des habits accentue, que l'emploi du blanc permet de fixer, attirant le regard. Sans parler de spectre pictural, mais peut-être de figure presque fantomatique, on serait amené à superposer à la figure de l'épouse la figure d'une autre aimée, à jamais perdue dès l'enfance, la mère que Sorolla lui-même évoque dans sa correspondance. Dans ce jeu de substitution que permettent le sens du blanc et l'étymologie du mot « couleur », la toile fait affleurer une ombre lointaine à peine saisissable : dans son ambivalence, le blanc symbole de naissance est aussi symbole de deuil et de mort (couleur du linceul, couleur du deuil pour les rois). Aussi les légers effets de vibration et de mouvement qui caractérisent ces scènes d'extérieur rappellent-ils le vent doux et la lumière chaude qui s'infiltrent dans les voiles, vêtements et vagues, mais sont aussi le signe d'une perception diffuse d'une autre pré-

sence, d'un léger tremblement émotionnel dû à l'absence. Dans le tableau *Instantánea. Biarritz*, la figure féminine située au premier plan, assise et de profil, le visage recouvert par le voile de son chapeau qui se confond avec les vagues en arrière-plan, regarde l'appareil photographique qu'elle tient entre les mains et qui se détache dans la composition parce qu'il se situe à la croisée des diagonales et par sa couleur noire : la référence à un mode de captation du réel autre, signe de modernité, est évident, mais il connote aussi l'autre image, celle qui nous est inaccessible tant qu'elle reste enfermée dans la boîte noire, et qu'il faut révéler. La toile comme le négatif font advenir une image insaisissable et lointaine, et la rendent visible.

24. Néanmoins, l'acte de peindre dépasse le possible sentiment de manque en sublimant la figure féminine et en faisant du blanc le lieu du bonheur ; au-delà de l'épouse et de la muse, la femme cristallise dans la scène, le bonheur d'être et de peindre. De par son pouvoir diffusant et réfléchissant, puisqu'il n'absorbe pas la lumière, le blanc irradie sur la toile et ravit à son tour le peintre, puis le spectateur. Comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger, à propos de la couleur :

Loin d'être étalée à la surface, elle paraît au regard « chromophysionomiste », provenir de plus loin, de plus profond. Elle est non couleur faite, déposée, cristallisée, pétrifiée mais coloration vivante, processus d'émergence, d'épiphanie, où la phénoménalité colorée n'est rien d'autre que le passage à l'être sensible, en provenance d'on ne sait quel arrière-monde ou abîme (Wunenburger, 1998 ; 202).

25. Dans ces scènes de plage, en peignant Clotilde, son épouse, ou d'autres fois María, Elena ses filles, Sorolla va au-delà d'un simple portrait ou d'une scène anecdotique et de genre, teintée d'insouciance, il peint la fulgurance du bonheur.
26. Dans l'œuvre de Joaquín Sorolla, peindre le bonheur et bonheur de peindre constituent les deux temps, simultanés, de l'acte créateur. Le recours au blanc fait de cette couleur le creuset d'une expérience sensible et esthétique qui le comble et qu'il poursuit comme la quête d'un état de plénitude.
27. Si présent dans l'histoire de la peinture et à des moments bien différents, le blanc chez Sorolla fait partie de son langage pictural, tout comme la lumière ; dans cette période charnière entre une fin de XIX<sup>e</sup> siècle marquée par une crise morale et politique et un début de XX<sup>e</sup> siècle auquel les avant-gardes tentent de donner un nouveau souffle, l'œuvre de Sorolla se

démarque comme singulière, à la croisée de diverses influences et héritages, – luminisme, post-impressionnisme, tradition, modernisme – et présentant une vision plus lumineuse de l'Espagne, opposée à « l'Espagne noire » d'Ignacio Zuloaga, ou de Luis Gutiérrez Solana par exemple<sup>13</sup>. Cependant, après une période consacrée à la réalité sociale<sup>14</sup>, Sorolla se tourne davantage vers un monde personnel et intime, qui lui permet de poursuivre sa quête picturale du bonheur. En outre, certains de ses tableaux, comme *Alberca del Alcázar de Sevilla*, de 1918, ou comme *Madre* d'une autre façon, ne sont pas sans rappeler les concepts du blanc et de la blancheur qui caractérisent la modernité au début XX<sup>e</sup> siècle, et l'abstraction, témoignant ainsi d'une attention particulière sur la matérialité et la surface picturales ; blanc défini comme non-lieu pictural par Sophie Lévy (2005), de par son rapport à l'absence, ce qui nous rapproche aussi du sens que prend le blanc dans l'œuvre de Sorolla.

28. Dans les dernières années de sa production, entre 1915 et 1920, année où une attaque d'hémiplégie l'empêche de continuer de peindre, Sorolla se consacre essentiellement au jardin comme sujet ; attiré depuis toujours par ces lieux qui lui donnent la possibilité de travailler les jeux de lumière et de couleur, le peintre y trouve là encore un espace pour que le blanc éclatant fasse émerger un sentiment de bonheur, par exemple *Jardín de la casa Sorolla* (voir de Miguel Egea, « Sorolla : dernières études de jardins », in Llorens ; 253-273).

## Bibliographie

---

Catalogue *Sargent / Sorolla*, T. Llorens (commissaire de l'exposition), Paris, Paris musées, 2007.

13 Voir le catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Paris à l'automne 2011, au Musée de l'Orangerie : « L'Espagne entre deux siècles : de Zuloaga à Picasso », Paris, ed. Rmn-Grand Palais, Flammarion, 2011.

14 L'on rappellera néanmoins qu'une commande importante en 1911 de la part de l'Hispanic Society of America, avec laquelle il entretenait des liens depuis longtemps le conduisit à parcourir les régions d'Espagne et à se rapprocher d'une réalité quotidienne, afin d'en saisir les particularités et les coutumes. Il s'agit pour lui de rendre compte de la vie des provinces pour des panneaux décoratifs de cette institution américaine. Voir Burke, Marcus B., in Llorens, 2007 ; 195-201.

L IGLESIAS, « Le blanc ou la fulgurance du bonheur dans l'œuvre de Joaquín Sorolla »

Catalogue de l'exposition « L'Espagne entre deux siècles : de Zuloaga à Picasso », Paris, ed. Rmn-Grand Palais, Flammarion, 2011.

HAUPTMAN William, *El Modernismo. De Sorolla à Picasso. 1880-1918*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2011.

LÉVY Sophie, « Une exposition en blanc. La modernité comme absence dans l'art américain, de Winslow Homer à Robert Ryman », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 26 mars 2006, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://transatlantica.revues.org/313>

MARTIN Françoise, « Femmes en blanc. Portraits de femmes par Wilkie Collins et James McNeill M. Whistler », in *revue Polysèmes*, n°4. Le tableau, dir. Teyssandier H, 1994, consultable en ligne <http://sait-france.org/la-revue-polyseme/numeros-passees/polyseme-4-le-tableau/>

MULLER Priscilla E., « Sorolla y América », in *Joaquín Sorolla y Bastida*, Londres, Philip Wilson Publishers, 1989.

PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Éditions de panama, 2005.

PASTOUREAU Michel, *Les couleurs de nos souvenirs*, Paris, Seuil, La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, 2010.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « La couleur ou la « profondeur » du monde », in *Philosophie de l'art*, (dir. R. Quilliot), Paris Ellipses, 1998.