

**Discours de M. Arnaud d'Hauterives,
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts**

Séance solennelle du mercredi 19 novembre 2008

Monsieur le Chancelier de l'Institut de France,
Madame le Secrétaire perpétuel de l'Académie française,
Monsieur le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,
Chers confrères,
Mesdames, Messieurs,

A une époque où les artistes imitent le sensible en appliquant des pigments sur les murs ou sur les panneaux de bois, Cicéron évoque déjà avec admiration « *tout ce que les peintres voient dans les ombres et les lumières et que nous ne voyons pas.* » Plus tard, Léonard de Vinci affirme dans son *Traité de peinture* que les valeurs de la lumière qui vibrent et donnent au paysage densité et transparence sont le sujet de ses toiles. Et l'auteur de *La Recherche du temps perdu* nous confirme ce pouvoir de la peinture. Seul, Elstir, le maître impressionniste, a le pouvoir de figurer la sensation perdue, l'intensité de chaque visage et « *la splendeur de [la] lumière* » des jours enfuis. C'est que, nous dit Proust, le peintre, mieux que l'écrivain, sait retrouver l'émotion dans les reflets qui irisent la « *précieuse matière du tout petit pan de mur jaune.* »

Cicéron, comme plus tard Merleau Ponty, nous rappelle qu'il n'est rien, en effet, de visible sans lumière. C'est la beauté de la peinture de savoir capturer cette lumière pour nous révéler les apparences de la nature et leur au-delà mystérieux. Chaque grande toile est une « *Aube* » du regard, une « *Illumination* ». Elle nous montre que la nuit, absence du jour qui donne au monde relief et couleur en contient la promesse.

Tout grand peintre (...) est un disciple de la lumière » comme le dit admirablement Sylvie Germain. C'est pourquoi j'ai souhaité évoquer aujourd'hui avec vous la lumière dans la peinture, approcher cette matière insaisissable qui est « *aux peintres, ce que le chant des mots est aux poètes.* »

Dans la tradition chrétienne, Dieu est lumière et c'est cette resplendissante clarté que représentent d'abord les peintres en Occident. Dans les *Annonciations* de Giotto, de Piero della Francesca, de Filippo Lippi... et bien sûr dans celles de Fra Angelico, la présence divine et la lumière de la foi sont figurées par des traits d'or qui éclairent l'humanité pécheresse. Dans l'*Annonciation* de Fra Angelico conservée au Prado, les rayons de lumière jaillissent des mains de Dieu et accompagnent l'ange Gabriel, éclairant ses ailes avant d'illuminer l'aurole de Marie. Dans une version plus ancienne conservée à Cortone, c'est de la Vierge

elle-même, et des ailes de l'ange, que semble émaner la lumière tandis que l'annonciation s'inscrit en lettres d'or. Et les deux fresques baignent dans une lumière symbolique idéale, uniforme et céleste.

Au même moment, loin d'Italie, le maître de Flémalle choisit plutôt de situer le premier épisode de l'histoire biblique dans le quotidien urbain du XV^{ème} siècle. Il laisse donc le jour entrer par les fenêtres ouvertes pour blanchir le mur et le drapé des étoffes. Mais la lumière mystique demeure. Si Robert Campin supprime les auréoles de l'ange et de Marie, l'or perce toujours la lucarne ronde de sept rayons sur lesquels glisse un minuscule enfant Jésus.

Plus tard, dans *La Présentation de la Vierge au Temple*, Titien renforce avec efficacité cette opposition entre lumière mystique et lumière naturelle. Tandis que le jour baigne la gauche du tableau, l'or nimbe la jeune Vierge en gloire « *reflet de la lumière éternelle* », « *plus radieuse que le soleil* ». Caravage conserve encore ce symbole dans son traitement réaliste de la matière : terre, peau, poussière et étoffes grises semblent accrocher mystérieusement et furtivement un peu de la lumière divine. Nous contemplons la soudaineté de la révélation dans *La Conversion de saint Paul* où la lumière plonge dans l'ombre chaude de l'écurie sur Paul, couché sur le dos, bras écartés. Nous admirons l'irruption de la grâce dans *La Vocation de saint Matthieu* où le faisceau lumineux accompagne l'entrée du Christ : née au-delà du bord supérieur droit du tableau la lumière accroche dans la pénombre le mince trait d'or auréolant la tête de Jésus avant de tomber sur les visages surpris du futur saint et de ses acolytes.

Sacre prolongé de la lumière mystique dans les rêveries d'infini du peintre romantique Caspar David Friedrich : le *Moine au bord de la mer* médite devant une mer au bleu saturé de noir. Deux bandes étroites figurent le sable et l'eau tandis que le ciel, troué en son centre d'une lumière opalescente, occupe les deux tiers du tableau. Le paysage éthéré ouvre une région lumineuse inaccessible pour l'homme perdu au bord de l'infini.

Ce ciel mystique, symbole de l'éternité encore évoqué par le Romantisme, occupe évidemment la plus grande place dans les compositions gothiques. Cependant, dès la première moitié du XV^{ème} siècle, les peintres des ateliers des Flandres et de Florence affirment leur intérêt pour l'espace et pour le temps terrestres. Ils inventent la perspective et s'attachent, grâce à la restitution des variations de la lumière, à donner l'illusion de la profondeur et de l'espace en trois dimensions. Privilégiant le regard humain, conception du point de vue en accord avec l'idéal humaniste, les peintres composent leurs toiles en fonction de l'œil de celui qui regarde le tableau. L'illusion de la profondeur est donnée, bien sûr, par la perspective de réduction et par les lignes de fuite. Elle est surtout rendue par la perspective chromatique et par le travail sur la lumière. L'utilisation des pigments liés à l'huile offre désormais aux couleurs appliquées en glacis une luminosité exceptionnelle et la toile acquiert une profondeur et un éclairage qui accentuent la valeur expressive des formes et de l'espace. Le premier plan s'impose parce qu'il est mis en valeur par un travail sur l'intensité lumineuse : les teintes très claires s'opposent aux teintes très sombres et l'arrière-plan, fondu dans des couleurs plus pâles, disparaît vers l'horizon.

Giotto avait déjà montré tout l'intérêt des effets de lumière pour modeler les formes et leur donner de la densité. A partir du Quattrocento cependant, les peintres vont plus loin dans cette recherche et renforcent le sentiment du mouvement, dont Alberti souligne l'importance, en représentant des ombres portées dont l'intensité et l'allongement varient selon l'éclairage.

Je pense bien sûr à *Adam et Eve chassés du Paradis* de Masaccio ou encore à sa merveilleuse *Vierge à l'Enfant* dont l'ombre sur le trône donne l'illusion d'une lumière lointaine qui accentue la profondeur de champ.

Ce procédé, « *caractéristique de la peinture occidentale* », est une révolution que Léonard de Vinci porte à la perfection. Attentif aux ressources créatrices de l'ombre et explorateur extraordinaire du clair-obscur, il évite une « *lumière trop brutalement divisée par des ombres.* » Pour peindre, il attend la tombée du soir ou tamise le jour au moyen d'une toile de lin. La lumière poudrée fond alors les contours et l'éclairage indirect donne naissance à une subtile variation des teintes sur les matières fluides, à un monde de formes mouvantes noyées de brumes, la fameuse manière de Léonard, le sfumato. La *Vierge aux rochers* du Louvre est célèbre mais comment ne pas évoquer encore une fois, la perfection de son atmosphère crépusculaire ? Les personnages semblent surgir de l'ombre mystérieuse dans une lumière sacrée de révélation. Pouvoir virtuose de la peinture, symbolisé par la broche de la Vierge qui anime le centre du tableau, lumière et ombre profonde, mise en abîme de l'œuvre du maître.

L'école vénitienne perpétue cet art. Titien apprend le clair-obscur très affirmé de Giorgione qui privilégie lui aussi les éclairages crépusculaires et les tons foncés en fondant les objets dans l'atmosphère. Mais il éclaircit sa palette, pose la peinture en couches minces dans les ombres et épaissit la matière de la peinture dans les zones de lumière, fragmentant la touche pour mettre en valeur les formes sous une lumière plus vive. Dans les admirables nus féminins du Titien, la blancheur nacrée de la peau est accentuée par les étoffes sombres et chatoyantes, velours incarnat irisé de la *Vénus au miroir*, satin noir moiré de la *Vénus d'Urbino* dont se souviendra Vélasquez. La peau reçoit et projette les rayons lumineux : les couleurs s'animent et triomphent sous l'effet de la lumière.

En faisant référence à cette manière claire qui a triomphé à Venise avec Titien, je ne peux manquer d'évoquer ici Vermeer de Delft. Véritable sculpteur de lumière, Vermeer utilise pour travailler, un artifice optique inventé un siècle plus tôt, la camera obscura : l'image en réduction projetée grâce aux rayons lumineux sur la toile lui tient lieu de dessin préparatoire. Il ne fait donc pas d'esquisse détaillée et apprivoise directement sur la toile les effets d'ombre et de lumière telles qu'ils se réfléchissent : après avoir disposé des surfaces larges de couleur uniforme il pose des rehauts au blanc de plomb ou au jaune de plomb et d'étain. Ainsi dans *La Joueuse de guitare*, aucune précision anatomique des mains ou du visage; seul le grain de la lumière irise le grain de la peau : le blanc met en relief l'éclat des articulations de la main droite tandis que la chair des doigts de la main gauche apparaît par touches plates et brisées. Quant au visage, on voit encore parfaitement sur sa partie droite, dans l'ombre, la surface ébauchée en gris-vert et sur la partie gauche, le glacis rouge de la pommette, contrastant avec la note blanche du front et l'orient des perles, à la naissance du cou. Corps et visage polis par la lumière, lisses, évanescents sous la réverbération...

Le seul sujet de Vermeer, c'est la lumière comme il nous le dit clairement dans son *Art de la peinture* : dans la plénitude close de l'atelier le maître ne peint ni le monde ni l'Histoire mais « *l'aspect lumineux des choses* » et des êtres, simplement attentif au pouvoir de la toile « *de contenir des présences vivantes* » comme le dit fort justement Daniel Arasse. Ces présences, liseuses, musiciennes ou dentellières « *égrènent des notes, des mots, des fleurs de dentelle, des gouttes de lait, des perles* » c'est à dire « *la patience, la longue soyeuse patience du jour.* »

Au début du XVII^{ème} siècle, Caravage rompt avec le bel équilibre humaniste. Il déconstruit l'espace aux structures nettes offertes par la perspective et oppose avec une extrême violence, le clair et l'obscur à la belle manière claire propre à « *exprimer la douceur et la grâce.* » En accord « *avec la transformation de l'imaginaire existentiel et cosmique* » de son temps, il traduit ainsi l'idée d'un univers infini qui perturbe tous les repères. Brouillant les éléments permettant de situer la scène dans un espace défini, il utilise le noir pour accentuer les ombres et donner du relief aux corps exagérément blanchis. Ses modèles, placés « *de préférence dans une pièce sombre* », sont exposés arbitrairement à « *une lumière haut placée, qui frapp[e] les parties principales du corps et laiss[e] le reste dans l'ombre.* » En fait, comme le souligne justement Nadeije Laneyrie-Dagen, Caravage invente « *une palette émotionnelle efficace* », une palette neuve et nocturne qui influencera toute la peinture européenne, Vélasquez, Zurbaran ou Ribera comme La Tour et Rembrandt.

L'efficacité émotionnelle du ténébrisme du Caravage est visible dans les œuvres de jeunesse comme dans les grandes compositions. Le tableau intitulé ***Jeune garçon mordu par un lézard*** éclaire dans une pièce sombre un jeune homme, des fruits éparpillés sur une table et un vase de fleurs. La lumière rasante vient de la gauche du tableau, créant une ombre nette sur le fond. Le contre-jour éclaire l'épaule, une partie du visage et la main du jeune homme tandis que des reflets luisent sur le cristal du vase, vernissent la peau des fruits et blanchissent les fins pétales des fleurs. La lumière construit les formes et permet de saisir l'événement, de révéler le geste et l'expression réaliste de la surprise et de la douleur.

Nous retrouvons cette même technique dans ***Le Martyre de saint Matthieu*** où Caravage, encore une fois, ravit l'instant tragique de la mort prochaine du saint au moyen de l'éclairage : corps nu et menaçant du bourreau, debout, l'épée à la main et celui de saint Matthieu dans le blanc de son aube, à terre, calme et sans défense; corps tétanisé du jeune garçon qui hurle sa terreur terrestre et celui souple de l'ange, appuyé sur un nuage, tendant dans un geste céleste et doux la palme du martyr. La dynamique horizontale et verticale de la composition est accentuée par la lumière qui théâtralise l'instant. Comme le résume remarquablement Max Milner, « *dans cette débâcle sacrée* », le forfait et la rémunération du martyr « *coïncident en l'espace d'un éclair.* »

Nous savons que ***L'Annonciation*** de Caravage fut offerte par Henri II, duc de Lorraine pour le maître-autel de la primatiale de Nancy. La Tour a-t-il vu cette toile ? Nul doute en tous cas, ***Le Saint Joseph charpentier*** est une œuvre influencée par Caravage : même contraste des corps du vieillard et de l'enfant, même atmosphère nocturne majeure où la flamme d'une chandelle traverse de rouge la main de l'enfant avant de sculpter de blanc le bras de Joseph et le visage de Jésus. Pourtant, chez La Tour, pas d'éclairage naturel. Le maître de Lunéville explore au contraire, de façon systématique, des sources de lumière artificielles qui créent une atmosphère d'intimité et de recueillement, loin de l'univers du Caravage. L'obscurité enveloppe les figures et fonctionne comme un filtre du réel.

Ce « *cercle de la bougie* » dans lequel se tiennent les personnages de la Tour et dont parle avec justesse René Char n'est évidemment jamais si émouvant, si fervent, si présent que dans la beauté incomparable et retenue des ***Madeleine***. Dans ces nuits pleines de la divine présence se reflètent leurs visages aux ovales parfaits et luminescents qui éclairent toutes les facettes de la grâce : jeune repentie ***aux deux flammes*** tout à sa confiante détermination au moment de son renoncement au monde, pécheresses douces et ***austères à la flamme filante et à la veilleuse***, jeune femme ***au miroir***, rêveuse, loin déjà, en paix.

Habitées de nuit aussi sont les œuvres de Rembrandt où la pénombre qui règne dissout les formes dans la chaleur douce de la lumière. Aucun contraste violent comme chez Caravage : à l'image du ***Philosophe en méditation***, les toiles de Rembrandt sont des songes dorés qui

semblent « *secrét[er] la substance lumineuse.* » Assombries par les ans et les vernis, elles restent cependant à mes yeux , dans l'histoire de la peinture, l'exemple le plus accompli du travail de l'ombre et de la lumière. C'est que, comme vous vous en souvenez, Rembrandt est graveur : il sait précisément comment creuser une ombre dans la plaque de cuivre et le choix du trait et du matériau – burin, pointe ou acide - lui permet de disposer l'ombre et la lumière exactement selon l'effet souhaité. « *Avec la nuit (...) il (...) fait du jour* » , plaçant la lumière par touches orientées qui se mêlent harmonieusement à la préparation brune. Ainsi tire-t-il arbitrairement les corps de l'opacité, au gré de sa fantaisie, au gré de sa dramaturgie comme dans la célèbre **Ronde de nuit**. Dans les derniers tableaux, et dans les portraits en particulier, la lumière est une véritable féerie. Telle « *une résille de splendeur (...)[elle] remonte d'un fond obscur à la surface du tableau et conserve encore entre ses mailles quelque chose de la noirceur surmontée.* »

Jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, la lumière des peintres se travaille à l'atelier et les lois de la perspective dominant, malgré la touche fondue des rêveries champêtres ou des fêtes galantes de Watteau et de Fragonard, malgré les éclairages poudrés et les lointains argentés de Millet et de Corot. C'est Turner le premier, qui, après quelques essais sur des fonds sombres hérités des paysagistes du XVIII^{ème} siècle, superpose sur une préparation blanche des couches épaisses de peinture atténuées par les glacis. Il amplifie ainsi l'éclat et les effets de la lumière changeante et s'affranchit de la perspective en privilégiant les horizons élevés qui redonnent de la liberté au regard.

Progressivement, la peinture de paysage « *n'adopte[plus]qu'un seul atelier, la nature .* » Le paysage, genre désormais majeur pour les Impressionnistes, exalte l'eau, le ciel brumeux, la terre pénétrée de lumière. Disparaissent alors de la palette le gris et le noir que les peintres n'observent pas en plein air puisque même les ombres sont colorées. Le passage du clair à l'obscur se fait sans mélange pigmentaire, par d'innombrables touches colorées séparées. C'est la couleur pure posée sur la toile qui fait surgir la lumière du plus profond de l'ombre et, comme l'explique Chevreul dans ses travaux sur les lois optiques, la rétine du spectateur fait elle-même la synthèse afin d'obtenir la nuance, les trois couleurs fondamentales suffisant à faire naître les deux cents nuances colorées perceptibles par l'œil humain.

Effet d'automne à Argenteuil de Monet, présenté à la première exposition impressionniste de 1874, utilise cette palette simple, constituée essentiellement de bleu de cobalt, de jaune de cadmium et d'alizarine pourpre mélangés à du blanc de plomb en quantité variable afin de créer les effets lumineux. L'eau et les reflets sont obtenus par des couches opaques de peinture d'épaisseur croissante, disposées en touches horizontales. Ainsi naît un réseau coloré à travers lequel les dessous demeurent visibles, ce qui contribue à créer une intense impression de vibration lumineuse. Impression extrême dans **Torse de femme au soleil** peint deux ans plus tard par Renoir : les modulations subtiles de la lumière en touches froides et chaudes sont telles qu'elles se substituent au motif lui-même.

Monet, qui est le premier à exécuter le projet impressionniste est sans doute aussi le seul à le mener à son terme, en une « *démonstration extraordinairement victorieuse* », selon l'expression de Geffroy. La quête inlassable du peintre sur son bateau-atelier ou dans son laboratoire optique de Giverny est, comme le dit Mallarmé, de « *peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit* », de fixer non pas un moment de lumière mais une émotion fugitive et neuve afin de retrouver cette « *innocence de l'œil* » dont parle Proust. A partir de 1890, le

maître des séries saisit la métamorphose des objets sous le flot de la lumière : la qualité colorée des ombres et de la lumière varient légèrement à chaque prise, « *toutes les sept minutes* » précise-t-il à Lilla Cabot Perry, comme dans un instantané photographique. Et Monet quête inlassablement les riches heures du jour et des saisons sur les façades des cathédrales ou du Parlement de Londres, aux frondaisons des peupliers et dans l'or des meules de foin, au gré des illuminations du bassin aux nymphéas.

Matisse, qui découvre sa vocation devant les *Meules* de Monet pressent cependant que le sujet comme effet pur de lumière disparaît dans cette inlassable répétition : « *La lumière, précise-t-il, n'est pas supprimée mais elle est exprimée par un ensemble de surfaces fortement colorées.* » Autrement dit les teintes pures, les aplats colorés deviennent eux-même la source de lumière. Bonnard, par exemple, en captant moirures et transparences, fait fondre les couleurs, module les valeurs et recherche l'expressivité de la couleur plus que la lumière. Même Gauguin ou Van Gogh en Arles s'intéressent à la couleur pour elle-même plus qu'aux effets lumineux. C'est la haute note jaune de Vincent, le bleu des cyprès, le rouge des vignes et le violet des iris. C'est l'espace en deux dimensions de Gauguin. C'est l'injonction célèbre de Maurice Denis : « *Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* », injonction dont se souvient Kandinsky quand dans un paysage il ne s'agit plus, pour lui, que de peindre la puissance de suggestion des couleurs...

L'avènement de l'abstraction et des monochromes, comme le prédit Matisse, écarte la peinture du travail sur le visible caractérisé d'abord par le clair-obscur puis par la fragmentation de la touche. L'épiphanie lumineuse de l'œuvre de Rothko, mélodie intérieure, provient de la couleur tandis que le noir creusé, lissé, strié de Soulages se transforme au gré des variations de la lumière en une matière polychrome qui réverbère l'émotion. Le travail sur la lumière, qui polit les formes, varie les couleurs et permet sur une surface plane de représenter la profondeur des apparences et ses mystères aurait donc pu désertier l'atelier des peintres au profit d'autres arts de lumière plus récents. Il n'en est rien. La photographie, le cinéma, la vidéo même, ont influencé les peintres, de Corot aux Impressionnistes jusqu'à Peter Doig en passant par Hopper ou les Surréalistes, tandis que la peinture, en retour, a inspiré ces arts nouveaux.

J'ai plaisir à conclure en compagnie d'Edward Hopper, héritier de ces grands peintres « *disciple[s] de la lumière* » évoqués dans ce propos. Hopper qui admire l'auteur de la *Ronde de nuit*, est, comme lui, graveur et peintre. La quête de Rembrandt, celle de Vermeer ou des Impressionnistes est la sienne : « *Tout ce que je veux, dit-il, c'est peindre la lumière à l'angle d'un mur ou d'un toit.* » Guetteur infatigable des effets d'aube ou de couchant comme de l'éclat de midi, Hopper utilise les apports de la photographie et du cinéma dans ses cadrages insolites, ses points de vue inhabituels, ses intenses effets d'éclairage sur les façades urbaines, les collines de La Nouvelle-Orléans ou les phares de l'Atlantique. A leur tour les toiles de Hopper influencent les arts dont elles sont nourries. Hitchcock, comme Wim Wenders, s'inspirent de ses décors, de ses éclairages, de ses mises en scène. La célèbre *Maison au bord de la voie ferrée*, prélude à une scène précise ou promesse de scénario est une vue cinématographique dont la densité narrative est telle qu'elle inspire l'auteur de *Psychose*. La composition et l'éclairage permettent à Hopper d'isoler la maison et de créer une impression de solitude, d'étrangeté, de menace : le rail de la voie ferrée coupe les fondations et détache la maison arbitrairement du premier plan tandis que le point de vue en contre-plongée en accentue le volume ; sous un ciel éteint, la façade violemment éclairée crée

un contraste inquiétant entre le blanc opaque et les ombres noires qui voilent l'entrée désertée...

C'est que, comme le Rembrandt de Claudel, Hopper « *est un œil qui choisit et qui saisit, c'est un miroir qui peint, tout ce qu'il fait est le résultat d'une réflexion, d'une exposition savante de la plaque à la lentille.* » La lumière prise à la pointe du pinceau vibre sur la toile et restitue les apparences et leur au-delà, de telle sorte que « *toutes les figures qu'il nous fournit* » semblent revenir « *d'un voyage au pays du tain.* »

Je vous remercie.