

Introduction



Le coq et la tortue, mosaïque de pavement (IV^e s, Aquileia, Italie)

Voici une scène provenant d'une mosaïque retrouvée dans la première basilique chrétienne d'Aquileia construite au IV^e s. (fin de l'empire romain et début de l'implantation du christianisme). Elle représente le combat du coq contre la tortue, avec l'enjeu : la coupe posée sur la colonne, qui sera le prix du vainqueur. Le coq qui annonce le jour nouveau, symbolise la lumière ; la tortue, qui s'enfonce dans la terre en hiver, représente les ténèbres (tartarukos en grec signifiant : habitant du tartare, des

ténèbres)

Ce thème d'origine gréco-romaine, est ici christianisé et devient **le combat** entre la lumière du christianisme et les ténèbres du paganisme. **Symbolique** forte, qui va marquer l'art chrétien pendant une quinzaine de siècles et dont le sens va s'enrichir constamment. En effet, qu'elle soit divine, solaire ou artificielle, de la flamme de la bougie à la fée électricité, la lumière a toujours été pour les hommes beaucoup plus qu'un simple éclairage.



La Création du Ciel, mosaïque murale (XI^e s. basilique de Monreale, Sicile, Italie)

Tout commence là. On connaît l'histoire : au commencement Dieu était seul, l'Univers était un chaos. C'était le règne des ténèbres. Alors Dieu ordonna : Que la lumière soit ! Et la lumière fut ...

La séparation entre l'ombre et la lumière crée le monde, en faisant surgir *formes et couleurs*, en organisant *l'espace* par le passage du chaos à l'ordre, et en insufflant *l'animation vitale*. C'est dire que **la dualité du clair et de l'obscur** est également à la base de toute création artistique. Toutes les formes d'art sont nées de la **dialectique** qui s'établit entre les deux éléments du couple, et qui se manifeste soit par un **dialogue** du clair-obscur (les deux termes se côtoient sans se heurter), soit par une **tension** entre clair et obscur (contraste brutal, où l'un des termes semble l'emporter sur l'autre).

Le traitement de la lumière a évolué constamment au cours de l'histoire de l'art, dans ses **formes de représentation**, dans ses **fonctions** (éclairage, expression), dans ses **significations** (symbolique, affective, psychologique). L'effet produit et la dynamique qui découlent du rapport entre ombre et lumière, dépendent de la personnalité de l'artiste autant que du contexte artistique de l'époque. Le rapport ombres/lumières peut être tendu (ténébrisme du baroque), fondu (dans un clair-obscur subtil) ou à peine sensible quand la lumière envahit l'œuvre uniformément (art sacré). Ce qui entraîne l'artiste dans une recherche incessante de nouvelles **techniques, de procédés** personnels, afin de mettre en œuvre **la fonction qu'il attribue à la lumière**.

Cette dualité, mise en perspective historique, est notre fil conducteur au cours d'une petite promenade dans l'art occidental, où les exemples servant de repères sont forcément des *choix subjectifs*.

Condamnées à l'arbitraire, nous avons utilisé librement les œuvres qui nous sont familières et dont les rapports de lumière et d'ombre nous apparaissent particulièrement révélateurs des idées, des sensibilités d'une époque.

Notre objectif est de rappeler simplement que **l'histoire des jeux d'ombres et de lumières dans l'art pictural est liée étroitement à celle des mentalités**, des cultures, des caractéristiques de la civilisation qui s'impose à un moment donné et évolue au cours des temps, dans la longue durée. Ce qui peut éventuellement nourrir notre réflexion au sujet du débat actuel sur l'éclairage.

Cette histoire s'articule tout naturellement sur les trois grandes périodes de la civilisation occidentale :

- **le Moyen Age**. De la mosaïque byzantine au retable gothique, *les arts de la lumière*, qui sont à la source de la peinture occidentale.
- **du XVI^e au XVIII^e siècle**. *Le tableau et les enjeux du clair-obscur*
- **XIX^e et XX^e siècle**. *La lumière et le tableau mis en question*.

1° Le Moyen Age

La mosaïque et l'icône de l'art byzantin se trouvent aux origines de l'art pictural chrétien. Elles sont conçues comme **les arts de la lumière** par excellence, en devenant elles-mêmes sources de rayonnement lumineux.

1.1 – La mosaïque byzantine



Christ bénissant, abside de la cathédrale de Cefalù, (XII^e s. Sicile).

Eblouissement des fonds d'or et chatouillement des couleurs, c'est **l'art de la lumière comme expression du sacré**, de l'éternité, d'un espace abstrait, infini. La lumière divine illumine le monde, selon les paroles du Christ (que l'on peut lire dans le Livre qu'il tient ouvert) : « Je suis la Lumière ».

Un ange, Saint-Apollinaire Nuovo, (VI^e s. Ravenne, Italie)

A Ravenne subsistent les meilleurs exemples de cet art de lumière, à ses débuts. La mosaïque apparaît comme une énorme synthèse qui tient à la fois de la maçonnerie et de la joaillerie. On assemble des tesselles, sortes de prismes irréguliers de pierres de couleurs variées, d'émail coloré, de nacre, de pierres semi-précieuses, etc. Elles sont les pièces d'un puzzle qui constitue *une icône* (image en grec).

Tout est conçu pour **accrocher la lumière, produire vibrations et scintillement**. Les *couleurs*, d'abord, avec une dominante de blanc éclatant, de minces feuilles d'or sur la chevelure de l'ange, le rouge (pour le modelé du visage) tandis que les gris en sourdine mettent en valeur le visage, dessiné par des cernes noirs. *L'agencement des tesselles* ensuite, qui laisse les joints (interstices) visibles, pour assurer aux couleurs leur intensité maximale en individualisant chaque cellule. Enfin, ces tesselles sont inclinées volontairement dans des directions choisies pour que les angles accrochent la lumière.

Ainsi la pleine *lumière divine* joue sur la mosaïque, comme sur un instrument de percussion.

Théodora et ses suivantes (VI^e s, Saint-Vital, Ravenne, Italie)

Cette scène célèbre, située dans l'abside, représente la procession rituelle au moment de l'offertoire (l'Eucharistie), juste en face, du cortège semblable de l'empereur Justinien avec sa cour. *Les couleurs* sont éclatantes : pourpre impériale, beaucoup de blanc.

L'impératrice s'avance dans une onde de *perles*, coiffée du diadème à pendentifs traditionnel : les tesselles de nacre sont taillées dans la forme des perles, ce qui rend le blanc encore plus lumineux.

L'auréole dorée, immense, qui entoure sa tête est l'emblème de son statut particulier. Elle signifie que c'est la fonction impériale qui est sacralisée (et non la femme).

Toute la scène, très théâtrale, baigne dans la lumière, dans l'arc-en-ciel des couleurs. Il n'y a **pas d'ombre portée** : la lumière est partout, de même que l'espace est plein. Sous les pieds des personnages, les couleurs sont un peu assombries : ce sont des *ombres d'ancrage* sur le sol qui suffisent à situer le monde terrestre.

Pourtant un détail est là pour montrer que l'homme vient de la nuit avant d'être propulsé dans la lumière divine. Le personnage à gauche qui soulève le rideau montre une ouverture sur un lieu obscur, qui symbolise **le monde des ténèbres** d'avant la révélation divine. En avant de cette porte, une fontaine sur une colonnette évoque l'eau du baptême, dont le jet prend la forme de la colombe du Saint-Esprit. Tout cela est mis en évidence par l'éclat des blancs, en contraste avec le noir du fond.

Le thème du rideau soulevé sera obsédant dans la peinture pour évoquer le mystère, associé aux jeux d'ombres et de lumières utilisés pour voiler /dévoiler, masquer /révéler, ce qui ne peut être dit.

Ainsi c'est **la lumière** qui relie tous les éléments abstraits et symboliques de cette scène, en lui donnant son unité et sa signification profonde. Les Byzantins ont su faire de la mosaïque à Ravenne, un agent décisif du christianisme naissant, qui gardait la vision d'un monde ébloui par la lumière divine chassant les ténèbres, en attente de l'Apocalypse toute proche.

1.2 – Le retable gothique (*Musée du Petit Palais, Avignon*)

La Vierge et l'Enfant, entre des saints et des anges, Maître de Santa Maria dei Servi (milieu du XIV^e siècle, Sienne)

A la fin du Moyen Age, se répand une nouvelle forme d'art pictural en occident, avec le retable gothique, dont la **collection de primitifs italiens du musée du Petit Palais d'Avignon**, nous fournit tous les exemples qui vont suivre.

Le retable est un panneau de bois (posé sur la table d'autel) et peint *a tempera* (pigments naturels liés à l'œuf). C'est la première forme du tableau peint en Occident. On reconnaît bien dans ce petit retable siennois, *l'influence de l'icône byzantine* dans les thèmes, l'inspiration et surtout **le fond d'or** étincelant, toujours représentatif de la lumière divine.

La Vierge et l'Enfant, Paolo Veneziano, (1^{ère} moitié du XIV^e s Venise)

La lumière est obtenue par le **fond d'or** et les **décor poinçonnés**, comme sur les auréoles, d'une grande finesse, qui ajoutent un scintillement à la surface. Les minces feuilletés d'or étaient posés sur une couche préparatoire de terres rouges argileuses, appelée *le bol d'Arménie*, qui les faisait adhérer et en renforçait la luminosité. C'est le rouge qui apparaît sur le panneau quand la surface est usée.

L'ombre est nécessaire pour le modelé des volumes. Dans la peinture *a tempera* les couleurs ne se mélangeaient pas sur le panneau, elles étaient *juxtaposées* pour obtenir un dégradé. On obtient ainsi un effet d'ombre qui cerne les yeux, le cou, les plis des vêtements. Le peintre peut aussi éclairer certaines parties par des touches de blanc de plomb.



Crucifixion (vers 1340, Bologne)

Un fond d'or particulièrement travaillé, guilloché, gaufré, augmente les effets de scintillement et détache la figure centrale du Crucifié qui fait le lien entre deux mondes. Ainsi apparaissent deux mondes juxtaposés : *un monde céleste, abstrait, fait de lumière* (hors du temps et de l'espace) ; *un monde humain, marqué par quelques ombres diffuses sur le sol, qui ne sont encore que des ombres d'ancrage terrestre.*

Le problème d'éclairage des retables est posé par une photo d'un retable du musée (**La Vierge en Majesté du Maître de 1310**). Eclairé trop fortement par un projecteur placé en haut, le tableau perd de sa lisibilité, de son mystère. Il faut se rappeler que *les retables étaient conçus pour la pénombre*, car ils se trouvaient dans les recoins sombres des chapelles. Ils étaient éclairés par la lueur vacillante des cierges, placés en bas du tableau. Il était sans doute délicat de trouver la bonne distance, si l'on en juge par les marques laissées par des cierges trop *rapprochés* sur les **panneaux d'un retable siennois de Cecco di Pietro** (les marques des brûlures, n'ont pas été restaurées)

1.3 – L'évolution du retable au Quattrocento (*Musée du Petit Palais, Avignon*)



La Vierge et l'Enfant, Sandro Botticelli, (Florence, vers 1470)

Avec ce panneau peint du XV^e s, nous entrons dans un autre monde pictural. Pourtant ce tableau se situe toujours dans la sphère religieuse, mais ce n'est plus celle du sacré, et entre autres choses, le jeu entre ombres et lumières a radicalement changé. Le fond d'or qui produisait sa propre lumière a disparu. C'est désormais **la lumière naturelle** (*lumen*) qui éclaire le monde des humains et non plus celle de la grâce divine (*lux*).

Elle vient naturellement du coin en haut à gauche, avec d'autres sources secondaires.

Elle illumine le manteau bleu de lapis lazuli, la robe rouge, le blanc du vêtement de l'enfant. Elle traverse les auréoles qui deviennent évanescentes, et donne sa transparence à la coiffe.

Elle produit des effets logiques : **contrastes ombrés** sur le paysage à l'arrière plan, l'intérieur de l'arcade, et les vêtements de la Vierge. Les volumes sont rendus par un dégradé très subtil des valeurs sur les visages, les mains, les enroulements de la coiffe.

Les peintres de la fin du XV^e s. mettent au point les **nouvelles techniques** dont ils ont besoin pour exprimer les nouvelles représentations mentales. Ils mélangent souvent l'huile à l'œuf de la tempera, comme liant des pigments, ce qui permet d'obtenir plus facilement (et surtout rapidement) la finesse et le brillant des couleurs souhaités. Le futur *tableau* peint sur toile et à l'huile, qui triomphera progressivement



au XVI^e s; est en gestation.

Mais cette recherche de l'illusion du réel produit un basculement dans un autre monde. La **lumière pose un problème crucial** aux peintres **humanistes** qui tentent d'appréhender le monde grâce à la perception

nouvelle qu'ils ont des choses, sans pour autant abandonner la vision cosmogonique chrétienne. Seuls les plus grands trouvent leur **manière propre pour dépasser cette contradiction**, comme Piero della Francesca, ou Jan van Eyck, ou encore **Vittore Carpaccio**.

La Sainte Conversation, Vittore Carpaccio, (vers 1500, Venise)

Ce chef d'œuvre du musée du Petit Palais donne un magnifique exemple du *réalisme métamorphosé par la lumière*. C'est une œuvre complexe que nous ne pouvons plus décrypter totalement. Mais on constate que l'ombre et la lumière y jouent un double rôle. Elles ont, pour **premier objectif, d'humaniser les personnages sacrés en leur donnant une vérité vraisemblable**.

Au premier plan, *un rideau de lumière* venant du ciel illumine les personnages de la Sainte Famille (au centre, la Vierge et l'Enfant, avec le petit Jean-Baptiste) placés dans une conversation qui est une méditation en commun. Cet éclairage crée une *mise en scène théâtrale*.



En observant les *effets lumineux* on constate qu'ils *mettent l'accent sur les détails d'objets familiers* qui soulignent la réalité. Par exemple, ici, l'écrivoire de Zacharie, à gauche avec l'ombre portée de l'encrier suspendu à la ficelle, montré en trompe l'œil, près de l'inscription du nom du peintre (*A V. Carpathio ficti*). De la même façon, un éclat de lumière attire l'attention sur le dé à coudre au doigt de Marie Madeleine (l'identité de la sainte reste hypothétique), la boîte à couture, les perles qui soulignent son visage. Le traitement lumineux est d'une grande qualité dans *le modelé des personnages*, des mains en particulier (soulignant l'importance de la gestuelle) dans le rendu des vêtements et des tissus. Tout cela a pour effet **d'ancrer les personnages dans la réalité d'un monde familier**.

Mais une **deuxième fonction** est attribuée au dialogue lumière/ombre : Il permet **d'unifier la composition** et en même temps **d'articuler les trois plans** sur lesquels l'œuvre est construite.

La *première coulée lumineuse* tombe en avant des corps, avec des ombres portées sur le banc de marbre qui limite le premier plan. Le second plan contient des zones ombrées, et un *second rideau de lumière*, moins vif, tombe encore du haut, sur l'arc rocheux. Il éclaire, comme un projecteur, des scènes de la vie des ermites (qui sont aux origines du christianisme). A l'arrière-plan, on découvre le microcosme (une ville entourée d'eau, des collines et des montagnes, le ciel) sous *une troisième onde de lumière* qui tombe sur la ville (la Jérusalem céleste). Les lointains verdissent mais restent nets (sans le flou de la perspective atmosphérique).

Pour marquer la présence de Dieu dans tout l'univers, la lumière maintient la netteté des plans. Lumière et ombre sont inséparables, s'interpénètrent sur chaque parcelle du tableau, seul leur rapport varie. La lumière progresse à la fois latéralement et vers le fond. Les différents plans sont séparés, mais coulissent entre eux par cette progression latérale, qui conduit l'œil d'un personnage à l'autre, d'un plan à l'autre. C'est cette **alliance entre lumière naturelle et lumière divine** qui donne à cette somme théologique complexe, son *harmonie et sa cohérence*.

2° Du XVI^e au XVIII^e siècle

Au retable religieux, peint *a tempera* sur bois, succède le tableau, peinture sur toile, à l'huile, dont le commanditaire est plus souvent, un mécène laïc, princier ou bourgeois.

Durant quatre siècles, l'art pictural va être lié aux enjeux du clair-obscur qui devient l'outil principal de la création picturale. On a vu que **l'ombre** avait conquis son territoire. Elle apparaît maintenant sous toutes les formes : ténèbres nocturnes, ombres diffuses, ombres portées. **Les rapports entre ombres et lumières vont s'organiser**, dans l'harmonie, ou dans une tension conflictuelle.

2.1 – le XVI^e siècle et la Renaissance : Léonard de Vinci (1452-1518)

Fusain préparatoire au tableau de Ste Anne, la Vierge et l'Enfant (Londres, National Gallery)



Le travail d'ombrage par hachures plus ou moins denses permet de saisir **la technique du clair-obscur**. C'est un dégradé des *valeurs*, c'est à dire les variations d'un ton, du plus clair au plus foncé. Ce clair-obscur, on l'a vu, a deux fonctions : d'abord, mode de représentation illusionniste du réel (l'éclairage du tableau) ; mais surtout, agent d'expression, chargé de significations multiples (un **langage de la peinture**).

Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus, peinture sur bois v.1508 (Paris, Musée du Louvre)

Leonard de Vinci ouvre la voie, avec un **dialogue subtil du clair-obscur**, mis **au service de l'idéal humaniste**, qui place *l'homme* désormais au centre de la création, laquelle reste néanmoins imprégnée de *spiritualité*. Ainsi dans son carnet de dessins, il note cette prière : « *Plaise au Seigneur, lumière de toutes choses, de m'éclairer pour que je traite dignement de la lumière* ». Ce tableau de sainte Anne, montre bien comment il procède : il crée des figures qui ne sont plus délimitées par des lignes, mais dont les **formes sont modelées par la lumière et l'ombre, selon un passage**

invisible dans le dégradé des couleurs, sans qu'on puisse voir la ligne de séparation, qu'il effaçait avec les doigts ! **Il conduit l'œil par un cheminement de la lumière** qui part des épaules de la Vierge, continue sur le bras, passe à l'Enfant, remonte vers Ste Anne, redescend vers les pieds nus des femmes et la terre. Elle s'adoucit progressivement, faisant le tour des corps à la rencontre de **l'ombre**, bloquée enfin par l'arbre sombre à droite. Le groupe est en même temps enveloppé dans la même lumière qui éclaire le paysage du premier plan et celui situé derrière lui, puis s'estompe dans la perspective atmosphérique.

C'est cet **enchevêtrement entre ombre et lumière** qui produit cette atmosphère brouillée (le sfumato) cette vapeur lumineuse qui dissout le dessin, et fond les éléments entre eux, dans un mouvement harmonieux. Car la lumière est toujours le signe de l'harmonie entre l'homme et la nature, dans l'ordre divin.

2.2 – Le maniérisme de la fin du XVI^e s : Le Greco (1541-1614)

L'adoration des Bergers (Madrid, Musée du Prado)

L'équilibre, la confiance dans la nature propres à la haute renaissance, ne résisteront pas aux crises de la deuxième moitié du siècle (guerres d'Italie, choc de la réforme protestante, à laquelle répond la réforme catholique). Le bel optimisme cède la place à l'inquiétude, l'angoisse, à la fin du siècle. Le Greco montre dans un combat entre clair et obscur, **les tensions qui expriment l'affrontement de forces contradictoires**.

Dans cette *adoration des bergers*, deux groupes sont disposés en cercle. Au centre de la ronde terrestre, la lumière jaillit de l'Enfant, son rayonnement éclabousse les personnages et atteint le monde céleste (la ronde des anges). C'est une lumière froide, blanche, malgré les couleurs denses. Elle sculpte les corps mais aussi les dématérialise. Le fond ténébreux, creusé en profondeur par des ombres emboîtées, évoque un monde sombre et mystérieux.

La lumière repousse les ténèbres. Elle s'épanche, prête à franchir les bords du tableau. Dans ce combat, le poids de l'ombre et de la lumière est à peu près équilibré, mais **la lumière grignote l'ombre** peu à peu. On sent qu'elle va gagner le combat.

2.3 – Le ténébrisme des Caravagistes au XVII^e siècle : Georges de La Tour (1593-1652),



L'adoration des Bergers (Paris, Musée du Louvre)

Sur le même thème que celui du Greco, environ 40 ans plus tard, Georges de la Tour produit une œuvre qui donne une impression bien différente !

Le fond sombre réduit l'espace et le concentre sur le thème central,



en l'enveloppant comme pour le protéger. **La lumière** vient de la bougie, mais la main en écran, concentre la lueur sur le visage de l'Enfant. C'est lui qui rayonne sur toute la scène et semble tirer les personnages de l'ombre pour les appeler à la vie. **Le clair-obscur** ne fait que *suggérer le volume*, de façon de plus en plus discrète vers le fond. Du modelé du visage de la Vierge au masque en aplat du visage du berger au fond, on trouve toutes les variations des volumes, cernés par la nuit, touchés par un fragment de lueur. La pénombre réduit les détails. **La lumière est chaude** (grâce au rouge, orange flamboyant). Elle repousse les ténèbres en douceur, dans une tension sans violence. C'est une scène de recueillement.

La comparaison avec le tableau du Greco (en noir et blanc) montre les différences dans le traitement de la lumière : chez Le Greco, il y a une lumière en expansion, une projection d'étincelles au service d'une mystique visionnaire. Chez G. de La Tour, la scène est condensée autour du foyer lumineux central, concentrée dans une méditation silencieuse.

Les scènes nocturnes de G. de la Tour appellent aussi la comparaison avec les œuvres du peintre créateur du ténébrisme : le Caravage (1573-1610).

C'est Le Caravage qui a mis à la mode les fonds très sombres et les procédés qui ont beaucoup influencé les peintres du **XVII^e s, époque baroque**. De la Tour a sans doute connu des œuvres de disciples du Caravage, on peut le reconnaître dans l'utilisation de fonds sombres et neutres qui projettent en avant des figures très éclairées. De même, la représentation des personnages sacrés en paysans et certains cadrages serrés ont pu être empruntés au peintre italien. Mais son expression est totalement différente. Chez La Tour, les personnages ne se séparent pas de l'obscurité, ils émanent de la nuit, d'un mystère paisible. Aucun drame, pas d'action mouvementée, aucune théâtralité comme dans le goût baroque. Cela justifie la formule d'André Malraux : « *Georges de La Tour est le seul interprète de la part sereine des ténèbres* ».

G. de la Tour a laissé un **grand nombre de scènes nocturnes**, où l'on trouve **tous les luminaires de son temps**. *La chandelle*, mise en valeur par l'effet de contre-jour de la main de saint Joseph placée devant la flamme tremblante est un procédé illusionniste souvent utilisé par le peintre.

On retrouve *la chandelle*, portée par la servante du **Reniement de St Pierre**, où le jeu entre ombre et lumière se concentre sur les visages et les mains. Et *la torche* qui illumine le front d'Irène (dans **Irène venant soigner St. Sébastien**) et le fait briller comme un astre, car la foi et l'intelligence sont la même lumière. Puis, *la bougie*, encore, de la femme de Job (**Job raillé par sa femme**) avec l'éclat de la *boucle d'oreille en perle* qui accroche la lumière, telle une étoile, (symbolique forte au XVII^e s. et pas seulement chez Vermeer). Enfin *la lampe à huile*, qui a l'avantage de brûler plus longtemps, veilleuse de la méditation de **Madeleine pénitente**.

Tous ces luminaires, à la cire d'abeille ou à l'huile, coûtaient cher et les plus humbles n'en profitaient que dans l'église, où **les gestes de lumière** liés à la liturgie, punctuaient les cérémonies et les pratiques de dévotion personnelle. Il est probable qu'un monde merveilleux devait alors apparaître à des yeux habitués à fouiller les ténèbres, non saturés de lumière comme les nôtres. Ces lueurs vacillantes créaient une lumière vivante, qui rendait palpable l'écoulement du temps, et devait nourrir bien des rêveries.

L'insistante évocation de tous les types d'éclairage artificiel dans les scènes nocturnes de G. de La Tour, répondait peut-être au besoin d'affirmer avec force la liturgie catholique, face aux réformés protestants qui avaient banni **l'usage des gestes de lumière** dans le culte.

2.4 – La nature morte française : entre ombre et lumière, le mystère des objets familiers.



Baugin, (XVII^e s.) Le dessert aux gaufrettes (Paris, Musée du Louvre)

Dans le contexte baroque du XVII^e s, le traitement de la lumière va jouer un rôle déterminant dans le genre en plein essor de la nature morte, en donnant un pouvoir expressif inattendu à d'humbles objets.

Le **dessert aux gaufrettes**, est une œuvre d'un peintre français, **Baugin**, dont on sait seulement qu'il fut actif vers 1640. Le **fond sombre** qui met en valeur les **objets éclairés à l'avant**, est bien dans le goût baroque. Mais, on est frappé par la rigueur et l'austérité qui émanent de ce tableau. Les objets en petit nombre ont une présence forte, une étrangeté produite par le traitement de la lumière et de l'ombre. Sur le **fond sombre**, mais structuré, **la lumière** distribuée en deux bandes découpe le bord de la nappe avec le tranchant d'un couteau. Elle épure les

formes des objets avec une précision, une netteté qui accentue leur géométrie (cylindre, ovale, cercle), et les porte à la limite de l'abstraction. C'est une **lumière froide**, liée à des tonalités douces de gris et de bleus à peine réchauffés par le rouge sombre du vin. Elle séduit par les jeux virtuoses dans les reflets du verre, **les ombres** des gaufrettes sur le plat.

L'ombre forte du plat déborde de la table dans *un effet de trompe-l'œil* qui rapproche la table du spectateur en contradiction avec l'ombre du fond qui l'en éloigne. C'est une **lumière intellectuelle, cérébrale**, qui met à distance la sensibilité, l'émotion, **lumière de la raison**.

Il faut rappeler que la nature morte, très appréciée au XVII^e s, était alors conçue comme une *allégorie* morale ou religieuse, du type des **vanités**, montrant l'aspect fugace des choses, les plaisirs éphémères des sens. Ici, on a émis l'hypothèse d'une symbolique eucharistique (le pain, sous forme de gaufrettes, et le vin), peut-être dans un contexte janséniste, vu l'austérité et le dépouillement de l'œuvre.

Ce qui a probablement inspiré le cinéaste Alain Corneau dans son film « Tous les matins du monde » (1991) où ce tableau jouait un rôle emblématique pour son héros (M. de Ste Colombe), qui tentait de mettre à distance par la raison et la volonté, des émotions trop fortes.

Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), Le bocal d'olives, (Paris, Musée du Louvre).

La nature morte de Chardin, **au XVIII^e s**, évoque un tout autre mystère avec **un clair-obscur qui unit** et n'oppose plus. Dans le fond sombre, flou et neutre, les objets perdent de la netteté, se fondent dans cette matière brune et semblent flotter dans l'ombre chaude. Ils ne sont pas séparés du fond mais liés étroitement par le clair-obscur. Ils en émergent par des touches lumineuses (taches rouges, jaunes), des reflets, des effets de transparence (verre, bocal). Ce dialogue sensuel entre ombre et lumière leur donne une qualité tactile.

Il n'y a plus d'allégorie moralisante ni mysticisme, mais **une sensualité mystérieuse** produite par les objets usuels, éléments de la vie intime qui accumulent au fil des jours toute une **charge affective**. Les émotions et les souvenirs ont besoin de l'ombre sécurisante pour émerger du fond de la mémoire.

Le philosophe Gaston Bachelard, comme l'écrivain japonais Tanizaki, ont évoqué cette sensation que la lumière électrique a fait disparaître. Tanizaki concluait : « **la sphère de l'intimité a besoin de l'ombre sécurisante** »

2.5 – L'esprit classique au XVII^e siècle : Nicolas Poussin (1593-1665)



Paysage avec l'homme au serpent, (Londres, National Gallery)

Avec Nicolas Poussin, **le clair-obscur est mis au service de la grande tragédie classique du XVII^e siècle**. Dans ce paysage d'une rigueur architecturale, **la lumière et l'ombre** sont distribuées par larges masses qui soulignent l'articulation des pleins et des vides, dans un dialogue équilibré.

Un drame se produit au premier plan, mais **l'événement est relégué dans la pénombre**, dans le bas du tableau, comme pour voiler la laideur de cet amas confus du corps emmêlé au serpent. On en prend connaissance de façon indirecte : le peintre conduit notre regard par les **trois lignes éclairées** latéralement, pour montrer la scène indirectement, par les intermédiaires qui représentent les manifestations de la peur. Au centre, la femme, effrayée, regarde l'homme qui court, le seul qui voit la scène dans la pénombre en contrebas, là où s'arrête le chemin clair du premier plan. Derrière, c'est le calme total, dans la **lumière douce**. Mais le Mal existe, **masqué dans l'ombre**, et met en échec l'apparente harmonie du monde.

La mise en scène est théâtrale mais sans effets faciles, car nous sommes dans une **tragédie classique** (*Phèdre* de Racine, par exemple), qui répugne au pathétique. Les actes de violence s'accomplissent en coulisses, et nous sont racontés dans un récit elliptique. Poussin fait naître l'émotion essentiellement de *l'atmosphère poétique créée par la lumière* dans laquelle baigne la scène.

Pour concevoir ce spectacle, Poussin réalisait des boîtes optiques, petites maquettes en trois dimensions qui lui permettaient de mettre ses figures en perspective, et de les installer dans la lumière.

Les peintures lumineuses de Poussin sont l'équivalent des tragédies en vers de Racine, les reflets d'une

haute culture.

2.6 – Le clair-obscur, expression de la vie intérieure : Rembrandt (1606-1669),



Jeune femme essayant des boucles d'oreilles, (St. Pétersbourg, Mu-sée de l'Ermitage)

La peinture est parfois l'illustration concrète des *méta-phores du langage de la psychologie*. Ainsi ce portrait de Rembrandt daté de 1657 nous montre une **femme « lumineuse » ou « rayonnante »**

Elle surgit du fond sombre, habillée d'une lumière chaude. Le cercle de lumière irréaliste dans lequel elle émerge de l'ombre, fait d'elle une perle, comme celle qu'elle essaye. Ce rappel de *l'éclat lumineux de la perle*, prend ici une valeur érotique. La femme est tout entière dans son geste, focalisée dans une bulle de lumière. Rien d'autre ne compte pour le peintre qui laisse le reste de la toile dans le vague, comme dans une vision idéalisée.

Autoportrait de 1669 (Londres, National Gallery).

C'est le dernier d'une centaine d'autoportraits, peint peu avant sa mort, ce qui le rend particulièrement émouvant. L'effet est en contraste avec celui du tableau précédent. C'est « **la part d'ombre de l'homme** » qui apparaît métaphoriquement. Chez Rembrandt, de plus en plus, **l'obscur l'emporte sur le clair** dans le rapport clair-obscur, et la vie intime des personnages ne s'exprime plus que dans l'ombre. Ici, le portrait est réduit à l'essentiel, seul le visage émerge de l'ombre, d'un **fond sombre** brun fauve dans lequel disparaissent toutes les autres couleurs, et qui est constitué par un apprêt transparent couvrant la toile. Les parties lumineuses sont modelées avec des couches d'empâtements successifs où sont posés les reflets (technique inversée par rapport au clair-obscur traditionnel).

La forme du corps est à peine perceptible, et **l'ombre gagne** le bas du visage. Toute **la lumière est concentrée** dans une petite partie du tableau, **autour du regard** encore présent, qui semble se préparer à l'absence, comme la *dernière lueur du soir avant la nuit*.

Il s'agit bien d'un dialogue de clair-obscur, car fond et figure ne font qu'un, comme la vie et la mort. Il y a un contraste visuel, mais non pas un conflit ou une séparation.

3° XIX^e et XX^e siècles

3.1 – Deuxième moitié du XIX^e siècle : un nouveau regard sur le réel.

La lumière perd son statut divin et devient l'objet de **recherches scientifiques**.

Dans les années 1870 se répandent les **connaissances nouvelles** sur la *nature de la lumière blanche* (qui résulte de l'addition de rayonnements de différentes longueurs d'onde, correspondant aux couleurs élémentaires de l'arc en ciel). Les peintres s'intéressent aussi aux progrès réalisés par la *physique de la vision* (modes de perception de l'œil), ce qui les amène à utiliser les couleurs autrement. D'autant que les *progrès de la chimie* leur fournissent les couleurs en tubes tout prêts, qui permettent une rapidité toute nouvelle dans le travail.

La photographie qui se développe va disputer au tableau la fonction de représentation du réel et amener les peintres à donner **d'autres objectifs à la peinture**.

Enfin, **l'éclairage artificiel**, au gaz puis électrique, transforme **la vision du monde nocturne** et fait naître une nouvelle magie lumineuse.

3.1.1 – La vision du monde nocturne d'Edgar Degas (1834-1917)

L'absinthe (Paris, Musée d'Orsay).

Cette nouvelle vision du monde nocturne, nous la trouvons chez Edgar Degas, (comme chez Toulouse-Lautrec). Degas est passionné par les nouveaux aspects de la vie citadine et fasciné par les spectacles nocturnes. Ainsi dans cette scène de café il semble saisir une tranche de vie à la Zola. En fait, c'est l'atmosphère lumineuse qu'il veut saisir et il compose la scène avec deux amis qu'il fait poser.

L'éclairage au gaz produit une **lumière blanche**, qui découpe les silhouettes et transforme le clair-obscur en **accentuant les contrastes en noir et blanc**. Les couleurs disparaissent, réduites à quelques notes jaunes qui s'enlèvent sur le sombre. Cette simplification met en valeur la solitude des personnages.

De plus, Degas utilise la magie inquiétante du **miroir** qui reflète les **silhouettes sombres** de dos (les ombres semblent sortir du tableau mais sont bloquées par le reflet blanc du rideau)

Mademoiselle Bécot au café des Ambassadeurs, (lithographie, Paris, Bibliothèque de l'INHA)

Exposée entre septembre et novembre 2004 au musée Angladon (Avignon), dans l'exposition **Degas, en blanc et noir, le jour et la nuit**.

Degas était passionné de photographie, d'estampes, et de gravures en noir et blanc. Dans cette lithographie il montre une chanteuse en action où il peut noter les **effets d'ombres** qui passent rapidement sur les bras de la chanteuse. Mais aussi les **reflets lumineux** des miroirs, des globes des lampadaires, du lustre, qui rendent la nuit vibrante. On ne sait plus où est l'intérieur et l'extérieur.

Le café des Ambassadeurs, monotype relevé de pastel (Lyon, Musée des Beaux Arts)



Autre technique, qui lui permet d'obtenir des effets spectaculaires. La poudre des craies de pastel produit une irisation (dispersion de la lumière en rayons colorés comme l'arc en ciel) qui augmente les effets de vibrations dans la nuit. Degas ne cesse de répéter que : « **l'art doit ensorceler la vérité** » et c'est **la lumière** qui lui sert de baguette de sorcier.

Il nous place en spectateurs dans la fosse d'orchestre plongée dans *la pénombre* et conduit le regard vers le haut par la crosse noire du violoncelle qui dépasse, vers la scène transfigurée par la rampe lumineuse. L'éclat artificiel de la lumière projetée par en dessous, déforme l'anatomie des visages, et crée une **fantasmagorie** grâce à l'irisation colorée des visages et des robes.

3.1.2 – L'exploration nouvelle de la lumière diurne, par Monet et Cézanne

Dans les années 1870, les peintres tentent une **exploration nouvelle de la lumière diurne** en observant leur propre **mode de perception**.

Comment saisir la réalité de ce que l'œil voit, quand l'objet éclairé change à tout instant ? Sous cette **lumière fugace**, le monde perd sa consistance, les couleurs se décomposent et se recomposent sans cesse, tout est illusion.

Monet et Cézanne vont tenter, chacun d'une manière différente, de recomposer sur la toile le phénomène lumineux, en lui donnant comme objectif de rendre compte de la complexité du monde.



Monet montre avec les **Peupliers au bord de l'Epte, vue du marais**. (1891, USA) des rangées de peupliers dans une **lumière naturelle palpitante**, avec une vibration des arbres dont les feuilles semblent s'enflammer. C'est l'impression d'un moment éphémère.

L'ombre disparaît au profit d'une sensation colorée globale. Dans le rapport clair/obscur, **le clair** l'emporte désormais sur l'ombre (ce qui inverse le rapport de l'époque baroque). Le paysage se dissout dans l'éblouissement lumineux.



Cézanne, au contraire, dans *Les peupliers*, (1879-1882, Paris), utilise les **ombres pour détacher les formes**, les sculpter. Mais elles ne donnent aucune indication d'un éclairage naturel à un moment quelconque du jour. C'est la permanence de la nature qu'il veut sauver avec ces arbres solides, immobiles. L'éclairage est dur, dense, renforcé par le contraste vert/orangé.

- **Monet (1840-1926) fait triompher la lumière, par la couleur.**



Le jardin à Vétheuil (1881, Washington, National Gallery of Art).

L'intensité lumineuse est obtenue par la touche fragmentée, la juxtaposition des touches de couleurs complémentaires, ce qui reproduit la *vibration de la lumière solaire*. C'est la couleur qui devient l'élément essentiel permettant de saisir rapidement l'éclairage éphémère. Les formes sont évoquées par l'action réciproque des couleurs. Les silhouettes qui subissent le même traitement sont fondues dans le paysage.

Lumière et ombre ne se séparent plus.

Tout est couleur, et cela donne une impression de gaieté, d'un moment de vie joyeux.

La cathédrale de Rouen, le portail de la tour d'Albane, 1894. Deux exemples : *à l'aube* (Boston, Museum of Fine Arts) ; et *Plein soleil, harmonie bleu et or* (Paris, Musée d'Orsay).

La cathédrale de Rouen fait partie des séries dont le but est de tenter de fixer **l'infinie diversité des effets de lumière** et de la perception que l'on a des objets. La série n'est donc jamais terminée.

La cathédrale (en vision rapprochée) est réduite à une façade qui renvoie une lumière changeante. Elle apparaît dématérialisée. L'image se constitue à partir des variations de la lumière colorée. La forme se transforme sans cesse, victime de l'éblouissement lumineux.

Les nymphéas (1916-1926, Paris, Musée de l'Orangerie)

Plus de repères dans ce paysage sans horizon où l'on ne distingue plus la figure du fond, car tout est noyé dans la couleur. Un effet de miroir mélange le réel et le reflet, **entre réalité et illusion**, en pleine confusion. L'art abstrait est en germe.

- **Cézanne (1839-1906) veut sauver la forme menacée de dissolution.**

Les cinq baigneuses, (1885-1887, Suisse, Bâle)

Pour saisir la forme qui le fuit, Cézanne crée un nouveau dialogue ombres/lumière. Les corps forment une suite de rondeurs enveloppantes, qui tiennent ensemble, de façon massive, imbriquées entre elles et dans le paysage. Ils émergent du milieu où ils se trouvent grâce à **la lumière** produite par les **taches claires en aplats** posées sur les parties en saillie des corps, sans prendre la forme du volume. Ce sont ces taches claires qui conduisent le regard depuis le personnage central vers les autres figures. Les rapports d'ombres/lumières sont en équilibre, dans un dialogue vivant où l'œil du spectateur doit faire la synthèse des informations colorées.



Baigneuses (1902-1906), Crayon et aquarelle.

La technique de Cézanne consiste à **écrire avec l'ombre pour faire jaillir la lumière**.

Les corps apparaissent en réserve dans le blanc du papier. Le contour des formes est indécis, non délimité, et les relie à l'ombre bleue qui les porte. Les **corps sont devenus lumière**, mais leur forme est sauvegardée.

Les grandes baigneuses (v. 1906, *Etats-Unis, Philadelphie, Museum of Fine Arts*)

La même technique utilisée pour l'aquarelle précédente est reprise dans la peinture à l'huile. Peinture en réserve, à partir de l'ombre, ce qui laisse apparaître la lumière du fond blanc. **Les personnages portés par l'ombre, s'incarnent dans la lumière. Ils sont dans une harmonie nouvelle avec la nature.** Le rapport ombre/lumière est renforcé par le contraste bleu/orangé qui creuse l'espace et le rapproche en même temps (l'orangé vient vers nous, le bleu s'éloigne) créant un rythme de va et vient dans le tableau. Ainsi le tableau crée sa propre lumière par la séparation entre l'ombre et la lumière, et ne dépend plus que du geste créateur du peintre.

3.2 – Au XX^e siècle :

Les bouleversements de toutes sortes se multiplient et s'accroissent. L'art est entraîné dans les remises en question fondamentales qui font voler en éclats les principes et les conventions sur lesquels reposait la création artistique en Occident depuis quatre siècles. *Le tableau perd ses références au réel, et la peinture abstraite ne semble pas concernée par les jeux d'ombre et de lumière.* Le tableau est mis en question, et d'autres formes picturales utilisant la lumière, apparaissent (installations, arts audiovisuels...). **Le couple ombres/lumières est-il arrivé au bout de ses facultés créatives dans l'art pictural ?** Dans la grande diversité des productions contemporaines, on découvre que **certains peintres continuent d'en faire un enjeu important** dans leur travail de création, en lui donnant des fonctions nouvelles, et en inventant des techniques adaptées aux problématiques d'une civilisation en pleine évolution.

En voici trois exemples pris dans la peinture contemporaine.

3.2 1 – Edward Hopper (1882-1967)

Chambres au bord de la mer (1951, *Etats-Unis, New Haven, Yale University Art Gallery*)

Le peintre américain Edward Hopper, contemporain de Picasso, a été découvert tardivement en Europe, depuis une quinzaine d'années seulement. A voir cette œuvre marquée par la **permanence d'un clair-obscur traditionnel**, on pourrait croire que la peinture du milieu du XX^e siècle a peu évolué ! Cependant **la lumière surprend** par un **aspect irréel**, abstrait. Pourquoi le réalisme apparent du tableau devient-il surréel ?

Fenêtres nocturnes (1928, *Etats Unis, New York, Museum of Modern Art*)



On retrouve, dans cette **vue nocturne**, le thème récurrent chez Hopper : saisir les contrastes violents qui se trouvent au cœur de la ville moderne, à travers la **double opposition intérieur/extérieur, ombres/lumières.**

Dans un bâtiment qui baigne **dans la nuit**, trois fenêtres ouvertes attirent l'œil dans l'intimité d'un **appartement très éclairé**, ce qui place le spectateur en situation de voyeurisme. Mais, si l'on croit pénétrer par effraction grâce à l'éclairage, dans une scène d'intimité réaliste, on est vite désabusé. La vue fragmentée, la vision partielle et fugitive du dos de la femme, les distorsions du réel dans les points de vue, tout est fait pour un jeu de cache-cache où l'on se retrouve dans la nuit, suspendu dans le vide. La fonction de la lumière et de l'ombre consiste bien à voiler/dévoiler (symbole du rideau soulevé), mais sans jamais révéler. **La lumière ne permet de connaître qu'un fragment de la réalité**, jamais l'essentiel. C'est au spectateur de construire mentalement son propre regard.

Bureau à New-York (1962, *Etats Unis, Montgomery (AL) Montgomery Museum of Fine Arts*)

Variation diurne sur le même thème : intérieur/extérieur, ombres/lumières.

Le mur transparent du **bureau éclairé à l'intérieur**, laisse voir la femme qui ouvre une lettre (geste de dévoilement symbolique), et met le spectateur en situation de voyeurisme. Tout **l'éclairage** est à l'avant de la scène, dans un effet théâtral. Le fond du bureau, où se trouve un homme, est noyé dans **l'obscurité protectrice**. De même, la rue à gauche et le grand bâtiment aux **fenêtres sombres** sont plongés dans une **ombre forte**, contrastant violemment avec **la lumière solaire**, d'un jaune acide peu chaleureux. Cet effet surréel exprime *l'ambivalence de la société moderne*, qu'un sociologue américain, Richard Sennet, appelle le « **paradoxe de l'isolement dans la transparence** », à propos de la nouvelle architecture urbaine des villes américaines. La sphère publique en devenant trop visible diminue la sociabilité. Les gens se réfugient dans le silence, ou se cantonnent dans un rôle social, comme au théâtre. *La vitre transparente et l'éclairage* deviennent alors un *écran psychologique de séparation*, et notre rapport au monde en est modifié inconsciemment.

3.2.2 – Nicolas de Staël (1914-1955)

Footballeurs (1952, Aix en Provence, Musée Granet).

C'est grâce à une sensibilité parti-culière à la lumière que, dans les années 50, le peintre français d'origine russe Nicolas de Staël trouve sa voie dans une *figuration abstraite*, réduite à l'essentiel. *Le match France Suède en nocturne au Parc des Princes en 1952* produit chez lui un choc décisif, dû à **l'impression fulgurante de l'éclairage électrique**. Il le raconte dans une lettre à son ami René Char « ... les gars qui jouent au Parc des Princes la nuit...Entre ciel et terre, sur l'herbe rouge ou bleue, une tonne de muscles voltige, en plein oubli de soi...Quelle joie, René, quelle joie » Il évoque les choses dans **leur force de surgissement sous la lumière des projecteurs**, réduisant les contours des joueurs à des taches colorées. *Il revit alors l'exaltation de l'instant, l'émotion du moment*, qu'il traduit sur la toile par des jeux de couleurs et de formes.

Les Martigues (1954, Suisse, Winterthur Kunstmuseum)



Il a découvert **la lumière solaire** dans le Midi en 1952, avec le même enthousiasme et dans ses lettres reviennent sans cesse les mots : *lumière fulgurante, éclats du réel, vibrations, fixer des éclairs*. Il est toujours exalté par les couleurs violentes. **La lumière à son paroxysme**, le pousse à l'incandescence de la couleur, à des simplifications de structure qui intensifient la sensation d'un temps immobilisé. Il écrit : « *La couleur est littéralement dévorée, il faut se retirer à l'ombre des voiles, se cramponner à chaque plan à peine perceptible.* » Il voit en termes d'opposition, et

l'évocation de l'éclat solaire appelle aussitôt celle des ombres de la nuit. Il semble tailler des **blocs de lumière coagulés jusqu'au noir**.

Ce combat des lumières et des ombres, exprimé par les couleurs intenses, est en fait le combat qu'il mène dans sa peinture, contre la matière, contre lui-même

Paris la nuit (1954, coll. part)

La nuit est aussi source d'*angoisse* dans un Paris dramatique, en gris et noir, enserré entre deux masses glauques. La Seine, verdâtre comme pour accueillir les noyés, fait écho au ciel froid, bloqué par des couches sombres horizontales. Le contraste avec les tours blanches de Notre Dame, en silhouettes fantomatiques, donne l'impression d'un Paris d'outre-tombe.

C'est l'envahissement de **la part obscure de l'homme projetée sur le paysage**, prélude à son suicide à Antibes l'année suivante.

3.2.3 – Pierre Soulages

14/03/1955

Avec Pierre Soulages, nous entrons dans **l'art abstrait**. Plus de sujet, ni même de titre donné au tableau, remplacé par une simple date. **Sans figuration, peut on parler d'ombres et de lumières ?**

Ici, cependant, dans cette œuvre ancienne, on peut noter encore des formes qui créent une profondeur, autour d'un pilier noir central. Cet **espace est rythmé par des éclats**

de lumière suspendus, des formes transparentes, des reflets.

Mais dans les années suivantes, ces repères disparaissent. Soulages se limite à des **peintures**

entièrement noirs. Ce noir laisse passer des **reflets de lumière qui semblent sourdre de l'intérieur.** Mais les noirs de Soulages sont impossibles à photographier, comme il le dit lui-même. Impossible de restituer leur intensité, la vibration qui les anime.

27/03/91

Les séries où le *noir est rayé de blanc*, permettent cependant d'approcher son travail dans l'aspect d'un surgissement de lumière. **La lumière qui fuse de l'opacité des ténèbres** est souvent rapprochée de certains textes poétiques des mystiques. Pour restituer l'éblouissement de l'extase, ils recourent à des métaphores où ténèbres et lumières fusionnent. Ainsi saint Jean de La Croix parlait de « *la clarté de cette divine et obscure lumière* ». D'autres peintres contemporains ont aussi donné au noir une valeur lumineuse : « **Le noir est couleur de lumière** » disait Matisse. C'est **un déploiement d'énergie**, selon Paul Klee.

14/04/79

Soulages a souvent raconté son travail de créateur (cf. *les entretiens avec Bernard Ceysson*). C'est une aide précieuse pour comprendre sa démarche. Il dit que, dans sa toile, **la lumière est créée par les ombres et les reflets mêlés qui s'accrochent aux sillons creusés dans la pâte colorée par la brosse... Par opposition, les surfaces écrasées, lissées par la lame, apportent une couleur différente. C'est la texture de la surface et la manière dont la lumière s'y décompose qui créent la couleur.** Il y a une sorte de glissement des concepts traditionnels de la lumière en peinture : ce n'est pas la couleur qui est lumière, mais la lumière qui crée la couleur.

19/12/95

Ainsi, pour Soulages, **la couleur est due à la décomposition de la lumière** frappant, non pas les objets du monde extérieur (comme chez les impressionnistes) mais la texture de la toile travaillée par le peintre. De là, il conclut que **le tableau contient sa propre lumière qui émane de sa profondeur matérielle et irradie le spectateur.**

10/01/95



Cette affirmation nous rappelle étrangement la fonction à la fois technique et symbolique des fonds d'or des premiers arts chrétiens du Moyen Age, qui **produi-saient leur propre lumière** en recevant celle de l'extérieur. Et les peintures qui datent de la période des recherches du peintre pour la réalisation des **vitraux de l'abbaye Ste Foy de Conques**, confirment cette **inter-prétation mystique.**

Conclusion

Cela nous ramène aux sources de l'art pictural, mais seulement pour nous rappeler certaines permanences de l'esprit humain, malgré tous les avatars subis par le concept de la dualité ombre/lumière. Les moyens d'expression se sont transformés en même temps que la vision du monde évoluait. Le tableau contemporain n'est plus représentation mais création, affirmé dans sa qualité d'objet pictural. Enfin, au terme de notre bref parcours à travers l'histoire des jeux d'ombres et de lumières, nous constatons que, **de ce clair obscur** subsiste toujours, intact, un pouvoir quasi magique, lié à sa **fonction poétique.**

C'est cette dimension poétique qui permet à **Soulages** de nous donner, en conclusion, l'une des **clés possibles de la fascination** qu'exercent certaines œuvres picturales. Il traduit ainsi le langage de ses tableaux, pétris d'obscurité lumineuse, de jours et de ténèbres confondus :

« **Le jour revient dans les pas de la nuit** »

« **L'œuvre est avant tout un commencement.**

Elle est le point du jour avant le jour ».

Bibliographie sommaire

Bachelard Gaston, *la flamme d'une chandelle*, Quadrige (Poche) 2003

Berger René, *Connaissance de la peinture*, Centre International des Arts, Lausanne, Suisse, 1963

Casati Roberto, *La découverte de l'ombre*, Albin Michel, 2002

Ceysson Bernard, *Soulages*, Flammarion, Paris, 1980 (réédition 1996)

Tanizaki Junichiro, *éloge de l'ombre*, POF, Paris, 1993

Vincent Catherine, *Fiat Lux*, Ed. du Cerf, Paris, 2004