



Art et lumière De l'observation optique à l'absorption sensorielle

Hélène Mugnier

Historienne de l'art

L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.

Robert Filliou

La lumière, vecteur d'exploration du réel pour les peintres classiques

Avant que les disciplines ne se scindent au XVII^e siècle, artiste et scientifique pratiquaient le même métier, l'étude du réel visible, à partir d'une observation attentive, pour en décoder les mécanismes et en dégager les permanences. C'est à ce titre d'abord que la lumière et ses effets sont au cœur des préoccupations techniques des peintres européens, à la fois comme condition de l'observation optique et comme vecteur de lisibilité du réel. La peinture est ainsi pour Léonard de Vinci ou Albrecht Dürer partie prenante d'une étude méthodique de la réalité et le tableau, conçu comme *une fenêtre ouverte sur le monde*, doit offrir au spectateur un espace de connaissance et de compréhension du monde, une *cosa mentale*. Sa réussite dépend donc de son niveau d'illusionnisme, de sa capacité à tromper l'œil du spectateur en prolongeant de manière convaincante son espace physique dans l'espace de la représentation. Corollaires de la perspective mathématique théorisée par Alberti en 1425, la lumière est le moyen décisif permettant de rendre tangibles les volumes.

Dans l'art classique occidental pourtant, la lumière n'est pas seulement un objet d'étude scientifique. Elle a aussi valeur symbolique. Les horizons limpides et la lumière solaire naturelle dominent la peinture de la Renaissance, ils sont à la fois le signe d'une ère de certitudes reconstituées et de confiance retrouvée en l'homme, ils sont aussi le symptôme d'une présence divine bienveillante. Le clair-obscur met en évidence

les incertitudes de la connaissance au contraire, comme en témoignent les paysages montagneux noyés dans le *sfumato* de Léonard de Vinci ou les éclairages nocturnes contrastés de Rembrandt et Caravage. Jusqu'au XIX^e siècle, si le symbolisme religieux chrétien a continué de connoter la lumière d'une signification divine, sa transcription picturale était donc le signe d'une exploration méthodique du réel, de la connaissance et de la capacité de l'homme à comprendre ses phénomènes. C'est en quoi elle accompagnait étroitement les avancées scientifiques contemporaines.



Léonard de Vinci, L'annonciation, 1475.
Galerie des Offices, Florence

L'impressionnisme ou le sommet de l'art optique

Entre 1865 et 1880, l'impressionnisme marque une étape charnière, tant sous la pression d'une invention technique que dopé par les découvertes récentes de l'optique. Cette innovation picturale naît en effet de l'impasse dans laquelle sont acculés les peintres après l'invention de la photographie. Si la peinture est bien toujours le lieu du réalisme optique, alors comment dépasser la précision de la technique photographique ? Monet, Renoir et leurs collègues répondent magistralement en concentrant leurs efforts d'observation, non plus sur la description du réel lui-même, mais sur celle de la lumière et ses effets. «*Le motif est quelque chose de secondaire, ce que je veux reproduire, c'est ce qu'il y a entre le motif et moi. (...) Je veux peindre l'air dans lequel se trouve le pont, la maison, le bateau. La beauté de l'air où ils sont, et ce n'est rien d'autre que l'impossible*». Comme l'explique Monet, le défi était redoutable : dépeindre une donnée immatérielle, la lumière, qui plus est mobile et changeante ! Relevé haut la main après une dizaine d'années d'expérimentation.

tation tâtonnantes et de partage de savoir-faire au coude-à-coude, il débouche sur une innovation sans précédent : le mélange optique, c'est-à-dire l'application sur la toile de multiples touches colorées, sans mélange préalable sur la palette.

Face aux paysages impressionnistes, c'est désormais l'œil du spectateur (et non plus le pinceau de l'artiste) qui opère la synthèse optique. Le dessin de contour disparaît dans leurs toiles au profit d'une touche frag-

mentée, floutant le motif. Leurs sujets de prédilection ? La nature extérieure, en particulier l'eau ou la neige, c'est-à-dire les éléments les plus impactés par la diffraction lumineuse, et les plus déstabilisants pour l'œil humain. Nul doute que le traité du chimiste Michel-Eugène Chevreul sur les *Lois du contraste simultané des couleurs*, publié en 1839, a alors fourni aux artistes un solide point d'appui pour décomposer le spectre coloré de la lumière de manière convaincante, en tenant compte en particulier des couleurs primaires et de leurs interactions dans l'œil humain. Les ombres ne sont plus grises mais bleutées et les jeux de contraste entre couleurs primaires sont exploités pour intensifier la luminosité.



Illustration, Michel-Eugène Chevreul,
De la Loi du contraste simultané des couleurs, 1839

Résultat : leurs paysages, plus vrais que nature, nous procurent encore aujourd'hui l'illusion saisissante d'une immersion vivante dans la nature.

Pour autant, l'impressionnisme ne saurait évidemment se résumer à l'application des théories optiques de Chevreul. Leur réussite dans la transcription de la lumière doit bien plus à un talent intuitif et sensible. «*Monet, ce n'est qu'un œil, mais bon Dieu, quel œil !*» soupirait Cézanne.

Une trouvaille industrielle en apparence anodine a joué un rôle essentiel dans l'aventure : le tube en étain. Ce petit outil transportable en exté-

rieur, aussi aisément que la boîte d'aquarelle, est bien le secret de la fraîcheur inégalée des paysages impressionnistes. Il a rendu possible de peindre face au motif, et non plus de reprendre en atelier des esquisses saisies sur le vif. C'est toute la différence entre la lumière d'un paysage classique, fût-il signé Claude Lorrain ou Camille Corot, et celle de *La Pie* de Monet ! L'obsession illusionniste des peintres depuis la



*La Pie, Claude Monet, 1869,
Musée d'Orsay*

Renaissance atteint bien un sommet avec l'impressionnisme. Comment aller plus loin ? La photographie en couleurs et le cinéma resserrent l'étau d'exigence et les efforts scientifiques revendiqués par Paul Signac et Seurat, avec le Pointillisme dans les années 1880, ne parviendront pas à rivaliser davantage avec la technique.

Conséquence radicale : dès 1900, une rupture s'impose. «*La peinture ne doit pas être exclusivement visuelle ou rétinienne. Elle doit intéresser aussi la matière grise, notre appétit de compréhension.*» Marcel Duchamp réfute ainsi la course au *vérisme illusionniste* et propose aux artistes de revoir leurs ambitions. Au même moment, la science et la physique opèrent un basculement décisif face au phénomène lumineux. Depuis le XVII^e siècle, la nature de la lumière faisait l'objet d'un débat non tranché : les héritiers de Huygens défendaient l'hypothèse d'une onde tandis que ceux de Newton privilégiaient la piste d'une particule. La théorie ondulatoire qui avait dominé le XIX^e siècle légitimait en

quelque sorte la fascination pour traquer une matérialité de la lumière, celle-là même que semblaient avoir apprivoisée les Impressionnistes grâce à leurs talents de coloristes. Leur travail n'en était que plus héroïque. Mais voilà qu'autour de 1900–1905 justement, Einstein puis Planck émettent l'hypothèse du *photon*, soit une particule constitutive de la lumière, pour expliquer son transfert d'énergie dans l'effet photo-électrique. Dès 1926 (invention du photon), leur intuition se précise et la lumière est désormais définie comme duelle, à la fois onde et particule. Le diagnostic de Marcel Duchamp face à l'impasse de *l'art rétinien* trouve un écho direct dans cette approche contemporaine des physiciens. Désormais, «*L'art ne rend pas le visible, il rend visible*» conclut Paul Klee. Quelle place nouvelle peut-il alors faire à la lumière ?

L'art comme expérience physique et sensorielle de la lumière

Dans la peinture du XX^e siècle, les recherches chromatiques prolongent la trouvaille impressionniste. Celles de Matisse, puis de Robert et Sonia Delaunay (par exemple), illuminent leurs toiles et s'affranchissent de tout dévoilement du réel figuratif au profit d'une abstraction suggestive. Par ailleurs, l'explosion industrielle procure de nouveaux outils techniques d'éclairage artificiel dont s'emparent très vite les artistes. Après les magies de la *fée électricité*, Dan Flavin introduit des tubes de néon dans ses installations. Cette nouvelle place que l'art invente pour la lumière ne cherche plus à rendre le monde lisible pour le spectateur. Elle lui substitue une nouvelle poétique, énigmatique et suggestive, qui s'affirme à partir des années 1950.

Pierre Soulages propose avec ses monochromes noirs une réinterprétation picturale fulgurante de la lumière. L'application striée, rayée, balafrée de la matière pigmentée produit des effets de surface étonnamment lumineux, que l'artiste a appelés *noir lumière* puis *oultre-noir*. «*Par là j'entends surtout le champ mental que ça ouvre pour celui qui regarde* explique-t-il. *L'espace de la toile n'est plus sur la toile, il est devant la toile, et vous qui regardez, vous êtes pris dans cet espace-là, vous êtes dans l'espace de la toile (...)*

Pierre Soulages, *Peinture*, 2008.
Collection particulière

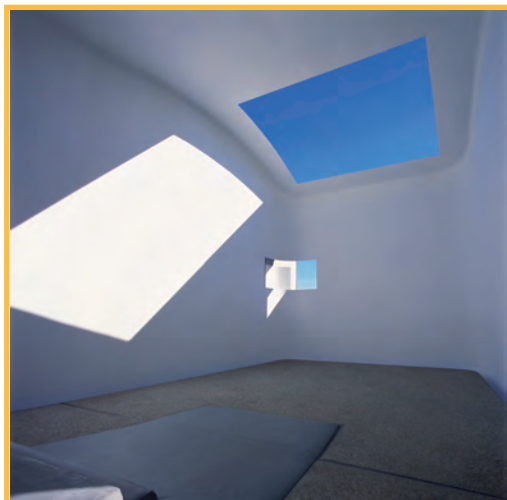


Se déplacer dans l'espace, c'est introduire la dimension du temps. » La lumière n'est plus un sujet pour le peintre mais un objet artistique à part entière. Le tableau se transforme en expérience sensorielle absorbant littéralement le spectateur dans un nouvel espace-temps.

La lumière dans l'art contemporain quitte donc l'espace de la peinture pour conquérir, voire élargir, celui du spectateur. D'ailleurs, c'est probablement hors du champ pictural lui-même et dans des installations pluridisciplinaires qu'on peut en observer les manifestations les plus abouties. Si l'artiste américain James Turrell invoque volontiers Monet comme référence à ses propres travaux, lui-même crée de véritables *environnements perceptuels* à partir de la lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle. En effet, *« nous ne pouvons entrer dans le XXI^e siècle en réfléchissant à partir de la théorie chromatique, argumente-t-il, nous devons penser la lumière additive avec un spectre comparable à celui du son »*. Ses Skyspaces consistent en des pièces aménagées de bancs pour les visiteurs et dont le plafond est percé sur le ciel. Le dispositif est d'une simplicité radicale, les corps baignent dans une luminosité diffuse, les regards s'élèvent irrésistiblement pour absorber la lumière en face, l'expérience immersive transporte le spectateur dans une autre dimension.

L'artiste a même acheté en 1979 un volcan en Arizona, le Roden Crater, qu'il a dédié à la contemplation du ciel. Avec la lumière comme principal matériau de création, Turrell développe une ambition qui dépasse

largement la perception visuelle : *« La lumière affecte le corps mais aussi le cerveau et l'âme (...) Ce qui m'intéresse dans la lumière, c'est la qualité de pensée qui s'en dégage. Une pensée sans mots, différente de nos modes de pensée habituels. »* Diplômé en philosophie, en art et en mathématiques, il n'est pas le seul à travailler la lumière sur ce mode immersif et pluri sensoriel mais il revendique explicitement la référence aux découvertes scientifiques contemporaines.



James Turrell, *Skyspace*.

« Mes œuvres n'illustrent pas des principes scientifiques mais je veux qu'elles expriment une certaine conscience, une certaine connaissance. »
De sorte qu'avec lui s'opère un curieux renversement de situation : la lumière comme phénomène ni strictement ondulatoire, ni vraiment corpusculaire, redevient une énigme fascinante pour l'homme. L'expérience physique qui en est faite dans ses installations renoue avec une forme de matérialisme spirituel. Le corps et l'esprit, l'espace et le temps, la finitude humaine et l'infini de la nature sont simultanément convoqués.

C'est un drôle de pied de nez que l'art contemporain semble nous adresser, comme en écho à la perte de repères induite par la physique quantique. Irréductible à l'analyse rationnelle, la lumière s'y affiche comme un mystère insondable dont l'expérience nous ouvre l'accès à l'infini, sinon au sacré. *« Chez Rembrandt, Seurat, Turner, ce ne sont pas les aspects anecdotiques, temporels, qui comptent mais leur relation spirituelle à la lumière, à l'espace et au temps qu'ils nous transmettent et nous rendent perceptibles »*. Ainsi Turell boucle-t-il la boucle avec une histoire séculaire. La lumière dans l'art garde l'épaisseur de tous ses secrets. Plutôt que de l'utiliser comme un outil de dévoilement du réel, au service d'une *science positiviste*, les artistes contemporains nous invitent à en investir toutes les dimensions sensorielles, au risque d'un plongeon dans l'éternité. La poésie répond à la science sur le ton de l'humilité et renoue avec un émerveillement médusé. Voilà qui donne à réfléchir sur notre culte contemporain de l'innovation et notre aspiration à un progrès linéaire...

H. M.

Pour en savoir plus :

Hélène MUGNIER, *Quand la nature inspire les peintres*, éditions Plume de Carotte (2012)

Jean-Marc LEVY-LEBLOND, *La science n'est pas l'art*, éditions Hermann (2010)

Hélène MUGNIER : <http://artetnous.typepad.com/>