

Le noir et le clair-obscur dans la peinture du XIXe siècle

Autor(en): **Reymond, Valentine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870399>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE NOIR ET LE CLAIR-OBSCUR DANS LA PEINTURE DU XIX^e SIÈCLE

L'évolution chromatique du clair-obscur est un des phénomènes qui permet le mieux de comprendre le rôle du noir dans la peinture du XIX^e siècle. Au fil du siècle il va en effet être investi de diverses valeurs par rapport à l'ombre, avant d'apparaître comme teinte unique dans l'effet de contre-jour des nabis. Deux grandes phases précèdent cette apparition. Durant la première moitié du siècle, théorie et pratique divergent à partir d'un fond commun formé par le mélange entre noir et couleur. Le noir est en effet à l'origine tant des valeurs colorées, représentantes théoriques de l'ombre, que des teintes neutres utilisées dans la pratique picturale. Mais sa position hiérarchique par rapport aux couleurs varie : alors qu'il conditionne leur assombrissement dans le cas des valeurs, il leur est assujéti, comme l'a démontré Ernst Strauss, dans les teintes neutres. Objet de craintes durant cette même période, l'ombre entièrement noire apparaît dans la seconde moitié du siècle en tant que terme d'une rhétorique où s'opposent la peinture sombre de Courbet et la peinture claire de Delacroix. Elle ne peut enfin s'affirmer à la fin du siècle dans l'œuvre des nabis que parce que le noir, ayant acquis un nouveau statut, est devenu couleur.

Afin de cerner la place du noir dans la peinture au XIX^e siècle, la question de la teinte que prend l'ombre est fondamentale. C'est autour de cette question que va se cristalliser en effet une des grandes lignes d'évolution de la peinture qui mènera à l'évacuation du noir de la palette des impressionnistes et des néo-impressionnistes. Or la critique va commenter cette évolution par le biais d'une rhétorique du contraste opposant le noir au blanc. Ainsi Eugène Fromentin propose-t-il en 1876 à ses lecteurs d'observer la transformation de la peinture : « si de sombre elle devient claire, si de noire elle devient blanche, si de profonde elle remonte aux surfaces, [...] vous en avez assez pour apprendre qu'il y a là un esprit qui a changé de milieu et un atelier qui s'est ouvert au jour de la rue¹ ». Je me propose donc de vérifier si cette

1. Eugène FROMENTIN, «Les Maîtres d'autrefois : l'école hollandaise — Ruysdael-Cuyp», *La Revue des Deux Mondes*, 15 févr. 1876 (rééd. in : E.

conception n'a qu'une fonction rhétorique, ou si elle traduit — de manière hyperbolique, en tant que langage critique — une transformation effective de la teinte de l'ombre.

Dans les réflexions théoriques sur la couleur de la première moitié du XIX^e siècle, on attribue au blanc et au noir le rôle de représentants de la lumière et de l'obscurité, selon une tradition qui remonte à Aristote. Il paraît évident de penser qu'on assimile le rendu des lumières et des ombres au mélange des couleurs avec du blanc, pour les éclaircir, et du noir pour les assombrir, c'est-à-dire aux valeurs des teintes, comme le préconisait déjà Alberti. La distinction systématique qui est faite entre le clair-obscur et la couleur semble de plus indiquer que le blanc et le noir y œuvrent en tant que principes supérieurs. Ils sont en effet séparés de la couleur pour deux raisons principales. D'une part on se réfère volontiers à la réflexion de la lumière par les matières colorées issue de la physique newtonienne : alors que les couleurs ne renvoient à l'œil qu'une portion des rayons colorés contenus dans la lumière blanche, le blanc les réfléchit tous tandis que le noir les absorbe². D'autre part on invoque, pour ce qui est du noir, le rôle essentiel qu'il joue dans le mélange des matières pigmentaires : il constitue la somme, appelée aujourd'hui synthèse soustractive, de la triade (rouge, jaune, bleu) qui résume elle-même l'ensemble des couleurs³.

Ainsi, à propos du clair-obscur, le peintre genevois Pierre-Louis Bouvier mentionne-t-il brièvement dans son *Manuel des jeunes artistes* (1827) une palette de base composée par la triade traditionnelle à laquelle il ajoute le blanc, pour l'imitation de la lumière, et le noir pour celle des ténèbres⁴. Le blanc et le noir jouent le même rôle dans le *De la peinture à l'huile* de Jean-François-Léonor Mérimée (1830). Mais ils prennent aussi une autre importance théorique en figurant les pôles des couleurs.

Fromentin, *Rubens et Rembrandt — Les maîtres d'autrefois*, Paris : Plon, 1876 [nelle éd. Bruxelles, 1991]), p. 240.

2. Pierre-Louis BOUVIER, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris et Strasbourg : Levrault, 1827, p. 73 ; Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin[...]*, Paris : Renouard, 1867 (3^e éd. 1876), p. 561.

3. Jean-François-Léonor MÉRIMÉE, *De la peinture à l'huile[...]*, Paris : Huzard, 1830 (reprint Paris, 1980), p. 279 ; Ch. Blanc, *Grammaire*, p. 566. Cependant Mérimée (p. 275) et Blanc (p. 562) attribuent surtout ce rôle au gris pour le mélange entre deux complémentaires, un résultat plus conforme à l'impureté des matières pigmentaires.

4. P.-L. Bouvier, *Manuel*, p. 332.

L'auteur propose — bien que de manière peu convaincante et sans l'illustrer dans sa planche en couleur — de les placer respectivement au centre et à l'extérieur de la circonférence de son cercle chromatique⁵.

Dans sa théorie d'harmonie, Mérimée accorde également une place essentielle au clair-obscur qui forme la « partie de l'art que doit étudier principalement celui qui aspire à devenir artiste⁶ ». Le peintre distingue son effet esthétique de celui des couleurs, puisqu'il peut exister seul « comme cela a lieu dans un dessin, dans une gravure, qui sont des tableaux sans couleur, ou, si l'on veut, d'une seule couleur⁷ ». Dans la peinture certaines combinaisons de couleurs paraissent harmonieuses à Mérimée, en particulier les complémentaires⁸; cependant le clair-obscur leur reste supérieur puisqu'il peut « sauver toutes les discordances » chromatiques⁹. Ainsi, même si Mérimée participe à l'émergence de ce que Georges Roque nomme le « paradigme » de l'harmonie des complémentaires qui s'imposera vers le milieu du siècle¹⁰, sa conception reste traditionnellement attachée à valoriser l'effet esthétique des valeurs par rapport à celui de la couleur.

Dans la *Grammaire des arts du dessin*, la séparation entre clair-obscur et couleur est d'autant plus nette que Charles Blanc leur consacre deux chapitres distincts¹¹. Présenté comme une « monochromie » qui « n'est que l'effet extérieur de la lumière blanche », opposée à la polychromie qui forme « pour ainsi dire, l'intérieur de cette lumière¹² », le clair-obscur n'y est toutefois pas aussi clairement relié à l'échelle du noir au blanc qu'il ne l'était chez Mérimée. C'est plutôt le brun qui représente la couleur de l'ombre : les modernes auraient introduit des « grands partis de

5. J.-F.-L. Mérimée, *De la peinture à l'huile*, p. 278-9. Chevreul proposera en 1839 un cercle chromatique où on retrouve une disposition et une fonction du blanc et du noir presque analogues, mais dans une systématisation beaucoup plus précise. Eugène CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs [...]*, Paris : Pitoit-Levrault, 1839, § 160; *Atlas*, pl. 4.

6. J.-F.-L. Mérimée, *De la peinture à l'huile*, p. 293.

7. *Ibid.*, p. 281-2.

8. *Ibid.*, p. 284-93.

9. *Ibid.*, p. 293.

10. Georges ROQUE, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes : J. Chambon, 1997, p. 61, 65-6.

11. Ch. Blanc, *Grammaire*, p. 548 et suiv., 559 et suiv.

12. *Ibid.*, p. 559-60.

13. *Ibid.*, p. 548.

clair, de brun et de demi-teintes» servant à «modeler le tableau¹³». La signifiant dans le langage d'atelier du XIX^e siècle la transition par passages progressifs entre les ombres et les lumières les plus fortes, le brun désigne bien ici l'ombre et sa teinte comme c'était d'ailleurs le cas au XVIII^e siècle selon l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert¹⁴. En outre, Charles Blanc ne lui attribue aucun rôle théorique au contraire des ombres colorées qu'il introduit dans son chapitre sur la couleur, consulté entre autres par les impressionnistes et les néo-impressionnistes, et qu'il fonde sur des lois scientifiques comme le contraste simultané d'Eugène Chevreul.

Qu'en est-il de la pratique picturale dans la première moitié du XIX^e siècle ? La teinte de l'ombre se rapproche-t-elle de l'assombrissement des couleurs avec du noir proposé par Bouvier et Mérimée ou du brun de Charles Blanc ?

Selon Ernst Strauss, la première de ces possibilités correspondrait à une interprétation courante : le clair-obscur constituerait, du XV^e au début du XIX^e siècle, l'expression picturale du principe incolore noir-blanc qui gouverne la gradation des valeurs colorées. Il propose quant à lui une autre interprétation, dans laquelle le noir joue un rôle différent. Ce sont les couleurs « neutres » de l'ombre — brun, gris, vert-olive — qui portent l'effet de clair-obscur et forment les véritables équivalents de l'obscurité. Le noir est certes à l'origine de ces teintes, mais, loin d'en être l'orchestrateur, il sert de médiateur soumis au principe de la couleur. Cette soumission est particulièrement sensible dans le cas du vert-olive et du brun, qui sont issus à l'origine du mélange du noir avec respectivement le jaune et le rouge. Loin de produire une simple gradation de valeur, ces mélanges engendrent ainsi de nouvelles grandeurs colorées dont le brun mentionné par Charles Blanc¹⁵.

L'étude du clair-obscur dans la peinture de la première moitié

14. Voir l'article sur le « brun » rédigé par LANDOIS dans Denis DIDEROT, Jean Le Rond D'ALEMBERT et al., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné...*, Paris : Pellet, 1751-1772 (Lausanne, Berne : Sociétés typographiques, 1780), 5, p. 564 ; Ce lien conceptuel entre le brun et l'obscurité remonterait, selon John Gage, au XVII^e siècle, voir John GAGE, « Color in Western Art : An Issue ? », *The Art Bulletin*, 72, 4, dec. 1990, p. 523.

15. Ernst STRAUSS, « Zu den Anfängen des Helldunkels », *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 9/10, 1964 (rééd. in E. Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen seit Giotto und andere Studien*, München : Deutscher Kunstverlag, 1972), p. 27-30.

du XIX^e siècle s'avère plus problématique que ne l'est celle de son aspect théorique. Pour juger des teintes utilisées dans les ombres il est difficile de se fier à la seule analyse des tableaux. D'abord ces teintes se sont souvent obscurcies avec le temps sous l'effet du bitume ou d'un abus d'huile. Il est ensuite malaisé de discerner à l'œil nu si elles proviennent ou non d'un mélange, et lorsque c'est le cas, d'en distinguer les constituants. Enfin, par la place qu'elles occupent, elles dissolvent la forme des objets et se soustraient à une définition stricte. Mais les traités consacrés à la technique de la peinture, comme celui de Bouvier, permettent de surmonter ces difficultés et tendent à confirmer les hypothèses de Strauss. La pratique s'y révèle en effet plus complexe que la théorie puisque «les couleurs qui servent à obscurcir une teinte ou à l'éclairer varient en raison de l'objet qu'on imite¹⁶». Aussi le noir n'intervient-il qu'en tant que composant de certains mélanges, et principalement lors de l'ébauche, pour les parties ombrées des chairs décrites en détails¹⁷, ou celles des arbres¹⁸. Mais il est absent des ombres des meubles en bois, composées de bruns transparents¹⁹. N'étant de plus aux yeux de Bouvier «qu'un bleu imparfait», qui rendrait les teintes «louches et ternes²⁰», il se voit souvent mêlé à du bleu, ce noir bleuâtre étant à son tour mélangé à la teinte locale; ou encore remplacé par du bleu lors des reprises. L'auteur résume en outre la méthode d'application complexe de cette cuisine de mélanges: à l'ébauche, les ombres doivent prendre une teinte plus claire et «plus chaude, c'est-à-dire plus dorée qu'elles ne le sont dans la nature ou dans le tableau qu'on copie», qui transparaîtra sous les reprises formées par «des teintes rompues un peu plus obscures», comme «des verdâtres, des grisâtres²¹». L'allusion faite ici à la température des tons montre à elle seule leur caractère chromatique. Même si le noir peut intervenir en tant qu'un de leurs composants, il est loin de former un principe qui leur serait supérieur.

Contemporaine du *Manuel* de Bouvier, la peinture d'Ingres forme par ailleurs une des références de l'époque. L'exemple peut

16. P.-L. Bouvier, *Manuel*, p. 349-50.

17. *Ibid.*, p. 223 et suiv., 302 et suiv.

18. *Ibid.*, p. 434.

19. *Ibid.*, p. 349-50.

20. *Ibid.*, p. 339-40.

21. *Ibid.*, p. 329-30.

certes paraître mal choisi — le modelé y est des plus succinct — mais la précision formelle des profils qui enferment les ombres facilite une étude visuelle directe. Les carnations ne sont obscurcies qu'à proximité du trait de redessiné, comme c'est le cas dans la *Baigneuse dite de Valpinçon* (1808). La teinte des ombres les plus fortes semble alors varier entre des bruns opposés aux plus fortes lumières sur les épaules et le dos, et des gris fondus sur les jambes placées dans la pénombre, tandis que la couleur locale de la chair prend une nuance rosâtre réchauffée par des lumières jaunes. Dans l'*Apothéose d'Homère* (1827), les ombres plus marquées des drapés sont rendues, selon Georg Friedrich Kempter, par un simple assombrissement du ton local pour le rouge et le vert, mais passent au brun dans un manteau orange, et au gris pour un vêtement bleu²². Ingres applique ainsi le plus souvent des teintes neutres, bruns et gris, extérieures aux gammes de valeur des teintes locales et des lumières pour définir ses ombres.

Le noir — qui rend les couleurs auxquelles il est mélangé « louches et ternes » selon Bouvier — est donc d'autant moins susceptible de former à lui seul la teinte de l'ombre. Il est au contraire couramment craint à cause de son pouvoir couvrant et de sa haute capacité d'absorption de la lumière, ces deux propriétés étant d'ailleurs liées²³. L'opacité des pigments noirs s'opposait en effet au principe des ombres transparentes — contrastant avec les lumières opaques —, hérité de Rubens, qui figurait dans la plupart des manuels pour peintres de la première moitié du siècle²⁴ et était enseigné à l'école des Beaux-Arts²⁵. Charles Blanc lui fait donc le reproche de masquer l'effet de profondeur recherché par le biais du clair-obscur. Il estime que les « ombres résolues » du Caravage,

22. Georg Friedrich KEMPTER, *Dokumente zur französischen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart : Willems, 1968, p. 201-2.

23. L'opacité du noir à l'huile est en effet expliquée par le pouvoir d'absorption du noir, voir F. KERDIJK, *Les matériaux pour artistes peintres*, Apeldoorn : Talens & Zoon, 1932, p. 83 et 86 ; le peintre P.O. Runge a d'ailleurs écrit un très bel essai sur l'opacité corporelle du noir et du blanc qu'il oppose à la transparence idéale des couleurs pigmentaires et naturelles, Philip Otto RUNGE, « Von der Doppelheit der Farbe », *Hinterlassene Schriften*, Hamburg, 1840-41 (fac.-sim. Göttingen, 1965), 1, p. 141-6.

24. Kempter cite en exemple entre autres le manuel de Paillot de Montabert (1829) et celui de Bouvier, G.F. Kempter, *Dokumente zur französischen Malerei*, p. 71.

25. Albert BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, New York : Phaidon, 1971, p. 36-40.

de Ribera ou Valentin n'ont pas échappé au risque de « tomber dans l'opacité des noirs ». Afin d'éviter ces « tons d'encre », il cite plutôt Rembrandt en exemple, et conseille surtout de n'appliquer ce type d'expression que dans des tableaux de chevalet assez petits pour que le spectateur, forcé de les regarder de près, y voie « des profondeurs qui à distance se résoudre à une masse noire²⁶ ». Bouvier estime quant à lui que l'observation des reflets — c'est-à-dire l'influence de la lumière réfléchiée par une couleur sur les teintes adjacentes, qui formera une des grandes préoccupations de Delacroix à la fin de sa vie — est essentielle, car :

Sans cela, comment distinguerait-t-on les objets qui sont dans l'ombre ? ils devraient nous paraître aussi noirs et obscurs qu'un cachot souterrain, s'ils n'étaient pas toujours plus ou moins éclairés par les reflets qu'y renvoient les objets environnants²⁷.

Malgré ses défauts, l'ombre noire semble avoir été défendue par Gustave Courbet qui se serait exclamé : « cela vous étonne que ma toile soit noire ! [...] La nature sans soleil est noire et obscure ; je fais comme la lumière, j'éclaire les points saillants, et le tableau est fait ». Mais cette revendication, novatrice par son explication naturelle du clair-obscur²⁸, est pour le moins paradoxale car elle ne correspond pas aux teintes que Courbet utilisait pour ombrer ses compositions. En effet si le noir occupe une place importante dans une toile comme *L'Atelier du peintre, Allégorie réelle* de 1855, il y figure la couleur locale des vêtements — dont celle, beaucoup discutée au XIX^e siècle, de l'habit bourgeois — et non les ombres qui prennent une tonalité brune, obscurcie avec le temps. En fait, Courbet pourrait se référer à une conception cou-

26. Ch. Blanc, *Grammaire*, p. 550-552.

27. P.-L. Bouvier, *Manuel*, p. 297, voir aussi p. 261-262 ; on trouve une remarque très proche, qui a peut-être inspiré Bouvier, sous l'article rédigé par d'Alembert dans D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert et al., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, t. 23, p. 651.

28. Pierre COURTHION, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, 1948-50, I, p. 199 ; Lorenz DITTMANN, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei : eine Einführung*, Darmstadt : Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1987, p. 291.

29. Charles Blanc évoque d'ailleurs à ce propos le blanc et le noir, Ch. Blanc, *Grammaire*, p. 546-7 ; pour cette conception du lien entre effet de luminosité et principe du clair-obscur — déjà présente chez Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, 1708 (Paris : Gallimard, 1989), p. 178-9 — voir Albert Boime qui, dans le cas de Charles Blanc, la fait remonter au traité de Paillot de Montabert (1829), *The Academy and French Painting*, p. 150-1.

rante de l'époque selon laquelle la valeur des teintes locales était intégrée dans le principe général du clair-obscur²⁹: dans *L'Atelier*, la masse des habits noirs contribue à créer une atmosphère de cave. Cependant la transition entre les ombres les plus fortes et les rares lumières, loin d'être aussi brutale que ses propos semblent l'indiquer, se fait ici progressivement par le biais des demi-teintes. Celles-ci font du clair-obscur, de manière encore traditionnelle, un principe unifiant : une sorte d'enveloppe réunissant les divers éléments du tableau, qui donne l'illusion de la profondeur et du volume. D'ailleurs Courbet soulignait lui-même l'importance de ces passages progressifs :

Cherche, si dans le tableau que tu veux faire, il y a une teinte encore plus foncée que celle-là [...] elle n'indiquera probablement aucun détail dans son obscurité. Ensuite attaque par gradations les nuances moins intenses, en t'essayant à les mettre à leur place, puis les demi-teintes ; enfin tu n'auras plus qu'à faire luire les clairs, il y en a bien moins que les romantiques n'en mettent [...] ³⁰.

Eugène Delacroix apparaît comme une figure antithétique sur l'échiquier critique où se définit la fonction du noir dans le clair-obscur. Il sera en effet réputé a posteriori pour avoir diminué progressivement la quantité de noir de ses palettes. Selon Paul Signac, il l'aurait éliminé complètement dans la décoration de la chapelle des Saints-Ange à Saint-Sulpice (1861), qui est à peu près contemporaine des œuvres de Courbet : « Il renonce définitivement à subordonner sa couleur au clair-obscur ; la lumière est partout répandue : plus un seul trou noir, plus une seule tache sombre, en désaccord avec les autres parties du tableau, plus d'ombres opaques, plus de teintes plates³¹ ». Mais au-delà d'une description de l'œuvre de Delacroix, il s'agit encore une fois d'une position surtout rhétorique. D'une part, Delacroix a toujours conservé une part de noir sur ses palettes³², malgré sa volonté exprimée à plusieurs reprises de le remplacer par la

30. P. Courthion, *Courbet*, II, p. 62 et s.

31. Paul SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, Paris, 1899 (rééd. Paris : Hermann, 1978), p. 82.

32. E. Strauss, « Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix », *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*, p. 88.

33. Voir par exemple Eugène DELACROIX, *Album de Chantilly*, ca. 1834 ; E. Delacroix, *Journal, 1822-1863*, éd. A. Joubin, Paris : Plon, 1981, p. 492-3 (21.11.1854).

couleur³³. D'autre part, Signac expose ses propres craintes qui témoignent du contexte néo-impressionniste dans lequel il se situe : si le noir était redouté auparavant pour son opacité bouchant l'effet de profondeur, il est au contraire accusé ici de trouser la continuité de touches vives qui caractérise la peinture claire. Les défauts de l'ombre noire, formulés tout au long du XIX^e siècle, s'articulent donc autour de fonctions spatiales opposées suivant le contexte chromatique envisagé.

Mais comment en est-on alors arrivé aux ombres noires de la fin du siècle qui culminent dans les scènes d'intérieur des nabis avec l'effet de contre-jour traité par Vuillard et plus tard par Vallotton ?

Je formulerai plusieurs types d'hypothèses correspondant à des registres non synchrones et hétérogènes. D'abord celle de la teinte locale du vêtement noir qui apparaît certes souvent dans le genre du portrait depuis le XV^e siècle, mais acquiert une nouvelle cohésion avec Courbet, puis surtout Manet. La veste forme une tache indifférenciée dont le profil net se détache abruptement d'un fond clair, en particulier dans le *Fifre* de 1866, une toile admirée par les nabis lors de son exposition chez Durand-Ruel en 1894. Malgré un clair-obscur très discret, la robe de *Madame Moitessier* (1851) d'Ingres n'atteint pas cette uniformité. Manet cultive les qualités spécifiques du noir — l'opacité et l'indifférenciation notées par Charles Blanc et Bouvier — et les intègre à un principe esthétique fondé sur le contraste de clarté entre des grands plans distincts. Il lui permet ainsi de s'affirmer en tant que couleur.

Inaugurée aussi par Manet, l'introduction du japonisme en peinture qui se perpétue chez les nabis n'a pu que corroborer l'attrait esthétique de la teinte locale noire simplifiée. Dans les estampes japonaises de Kunisada ou d'Utamaro, les aplats noirs privilégiés pour les figures traduisent en particulier les cheveux et certaines pièces de tissus des kimonos. Ils sont de plus associés à des plages uniformes de différentes teintes. Ce système d'aplats a pu — parallèlement au *Talisman* (1888), peint par Sérusier sous la direction de Gauguin qui, lui, ne contient pas de noir — inspirer la peinture plane que les nabis développent vers 1890 : le vêtement noir s'y intègre sans boucher ni trouser la surface picturale. Et il pourrait entretenir une relation directe avec l'effet de contre-jour, qui évoquerait le lien traditionnellement établi entre la valeur des couleurs locales et le clair-obscur. Tant Vuillard que Vallotton plongent en effet en priorité des figures humaines dans

le noir d'encre du contre-jour, et les associent volontiers à des personnages vêtus de noir. C'est le cas du *Dîner, effet de lampe* (1900) de Vallotton (fig. 1), tandis que dans la partie droite de *Sous la lampe* (1892) Vuillard brouille de manière ambiguë la frontière entre teinte locale et effet d'éclairage. On peut certes rattacher ce trait particulier plus directement encore à l'influence souvent citée des théâtres d'ombres qui font fureur vers 1880³⁴. Toutefois la silhouette se détachant sur fond de lumière partage avec le vêtement un même type d'abstraction par rapport au sujet représenté. En masquant détail et volume, le noir dématérialise dans les deux cas le corps humain qui paraît désincarné.

Le contre-jour permet par ailleurs de mettre en scène le contraste de clarté déjà présent chez Manet. Mais Vuillard et Vallotton le réinterprètent chacun à leur manière à partir de conditions d'éclairage différents.

Dans son *Aiguillée ou Intérieur aux couturières* (1893), Vuillard souligne et tempère à la fois ce contraste, instituant un équilibre précaire entre platitude et spatialité (fig. 2). D'un côté, celui de l'accentuation, il oppose l'uniformité de la figure noire à la variété des teintes et des factures de son entourage éclairé par un jour diffus. Placée au centre de la toile, cette silhouette obstrue la profondeur de la pièce ; sa tête et son bras droit au geste large relie de plus les panneaux muraux ornementés qui assurent l'unité décorative de la surface. De l'autre côté, celui de la fusion, son profil tremblé ainsi que les lumières bleues qui éclairent ses épaules, et rappellent le procédé qu'a utilisé Monet pour les figures masculines de son *Déjeuner sur l'herbe* (1865-68), l'intègrent à son environnement. Elle participe alors à l'effet atmosphérique global de l'espace. Cette unité conservée malgré le contraste de clarté évoque les intérieurs de la fin des années 1890 où Vuillard, influencé par l'idée bergsonienne de mariage entre matière et esprit, fondera plus décidément figure et fond.

Le *Dîner, effet de lampe* de Vallotton montre un contraste de clarté qui s'affirme dans une toute autre ambiance. D'abord les proportions entre noir et clair s'inversent. Le noir définit non seu-

34. Richard D. FIELD, «Extérieurs et intérieurs : l'œuvre gravé de Vallotton», in *Félix Vallotton*, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts, 1992, p. 47 ; Rudolf KOELLA, «Futural des Menschen : zur Interieurmalerei der Nabis», in *Die Nabis Propheten der Moderne*, Zurich : Kunsthaus, 1993, p. 102.

lement l'effet de contrejour et l'habit, mais aussi l'obscurité qui encadre la scène. Ensuite l'opposition se radicalise puisque c'est le blanc de la nappe, éclairé par une lumière artificielle ponctuelle, qui forme l'essentiel du terme clair. Enfin les contours précis des formes et le traitement en aplat solidifient tant le noir que le blanc. Par ces caractéristiques, le contraste de clarté spécifie pleinement un espace antithétique : l'omniprésence et la fermeté du noir nocturne enferment Gabrielle et ses deux enfants tandis que le plateau blanc clairement découpé de la table les sépare. La tension entre cloisonnement et distance induit une ambiance psychologique oppressante qui rappelle le contenu des xylographies de Vallotton en particulier sa série des *Intimités* (1898). Celles-ci, réduites à des surfaces contrastées noires et blanches, effacent toute distinction entre teinte locale, espace, lumière et ombre, et théâtralisent par leur contraste des relations de couple conflictuelles et mensongères. De même, la silhouette noire du peintre placée au premier plan de *Dîner, effet de lampe* si elle affirme la planéité de la surface picturale, ne peut se résumer à un effet décoratif : elle génère par son immatérialité le sentiment d'une présence fantomatique, dénuée de qualités humaines. Le pouvoir suggestif que prend le noir dans ce tableau pourrait être issu du théâtre symboliste avec ses personnages surgissant de l'obscurité, qui forme un contexte littéraire important pour Vallotton.

Le clair-obscur des nabis oppose donc l'ombre noire à des lumières qui peuvent aller jusqu'au blanc. Représente-t-il alors l'illustration la plus stricte du principe achromatique qui dirige d'un point de vue théorique le rendu du clair-obscur au XIX^e siècle ? Répondre par l'affirmative serait oublier non seulement l'effet de *rilievo* et de profondeur recherché par le biais du clair-obscur — que masque justement l'ombre noire aux yeux de Charles Blanc — mais aussi sa fonction d'enveloppe unifiant les divers éléments du tableau. Le contraste direct, sans la progression des demi-teintes, entre ombre noire et couleurs locales ou lumières tend au contraire à fragmenter la surface de la toile. C'est l'équilibre d'intensité entre ces diverses teintes qui crée une nouvelle unité, à l'intérieur de laquelle le noir, étendu en larges taches égales, est devenu couleur. La nouvelle définition ontologique que le noir a acquise avec Manet a ainsi autorisé son apparition dans les ombres de la fin du XIX^e siècle.



Fig. 1: Félix Vallotton, *Le Dîner, effet de lampe*, 1900, huile sur carton, 55,3 x 87 cm, Kirov, Musée d'Art



Fig. 2: Edouard Vuillard, *L'Aiguillée ou Intérieur aux couturières*, 1893, huile sur toile, 41 x 33 cm, Yale University Art Gallery, collection Mr. et Mrs. Paul Mellon