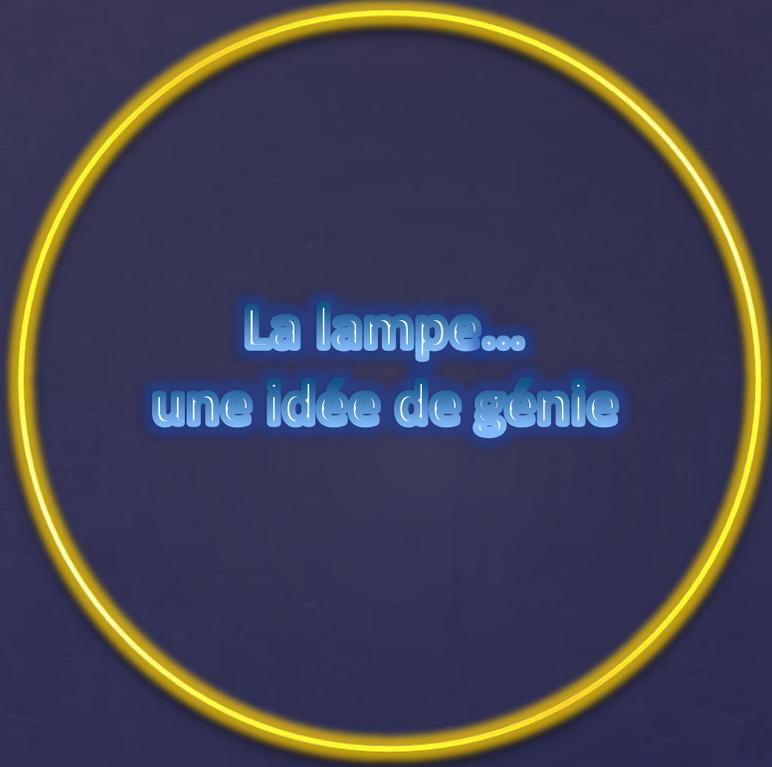


LA LUMIERE

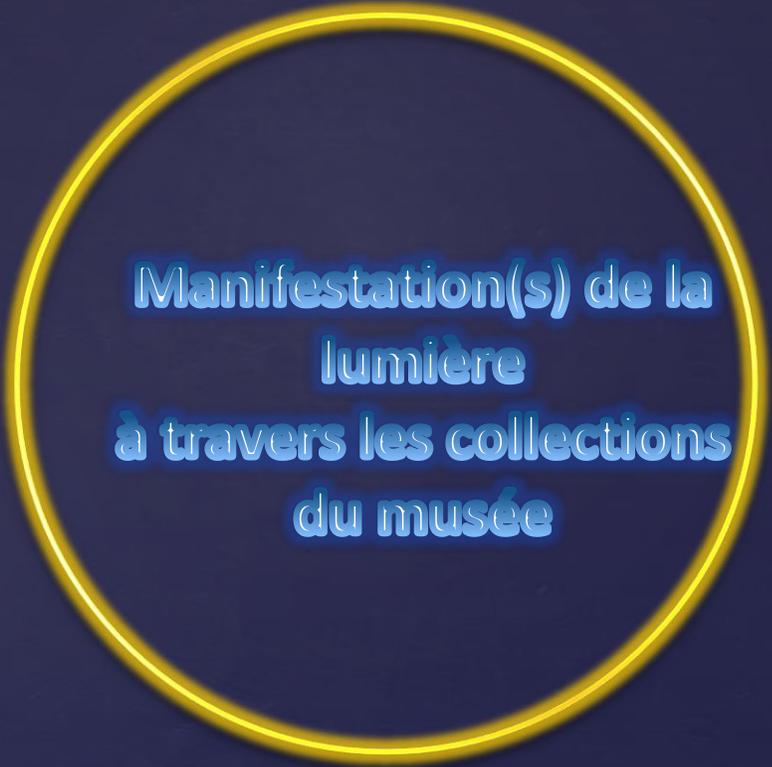
LA LUMIERE

Ce parcours approche la notion de lumière à travers les collections du musée de La Cour d'Or. Scindé en deux parties, il permet de comprendre comment la forme de l'objet, diffuseur de lumière, est intimement liée au combustible utilisé. Le dossier apporte également un « éclairage » sur le traitement réservé à la lumière à travers une sélection d'œuvres de la collection des beaux-arts.





La lampe...
une idée de génie



Manifestation(s) de la
lumière
à travers les collections
du musée



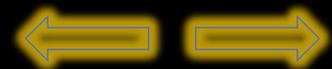
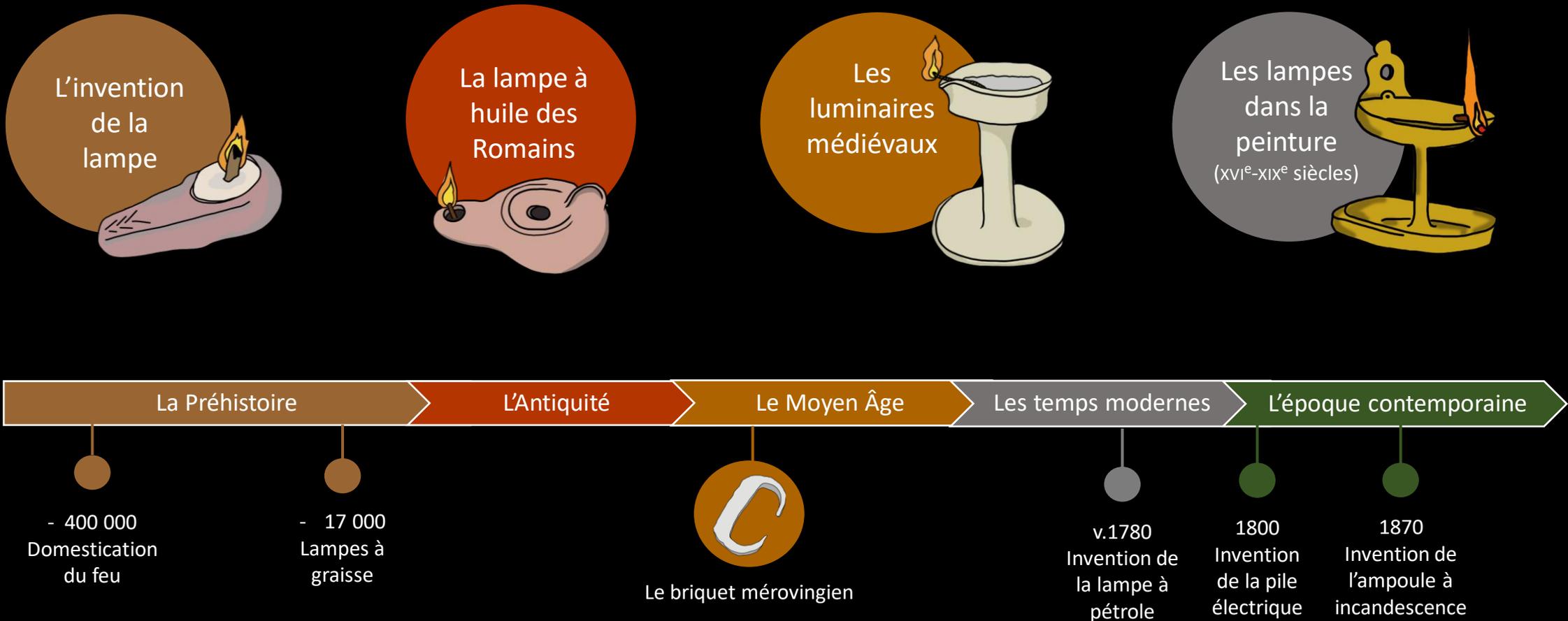
La lampe... une idée de génie

*Petite histoire de la
lampe, de la Préhistoire
au XIX^e siècle*





La lampe à huile de la Préhistoire à l'invention de l'électricité





Du foyer à la lampe : la préhistoire de l'éclairage



Dès la Préhistoire, les hommes ont utilisé les matières premières disponibles dans leur environnement pour s'éclairer.

Le **foyer** était ainsi un élément central de leur vie quotidienne : ses flammes leur apportaient chaleur et lumière. Mais ce feu était une **source lumineuse fixe**.

Afin de pouvoir se déplacer dans des lieux obscurs, les hommes de la Préhistoire ont fabriqué les premières lampes de l'humanité : elles **étaient en pierre** et utilisaient **comme combustible de la graisse animale**.

Grâce à ses lampes qui brûlaient plus longtemps que les flambeaux et qui laissaient les mêmes libes, les hommes ont pu **s'aventurer au cœur des grottes** et peindre sur leurs parois des animaux et des scènes de chasse.



L'Antiquité : le règne de la lampe à huile

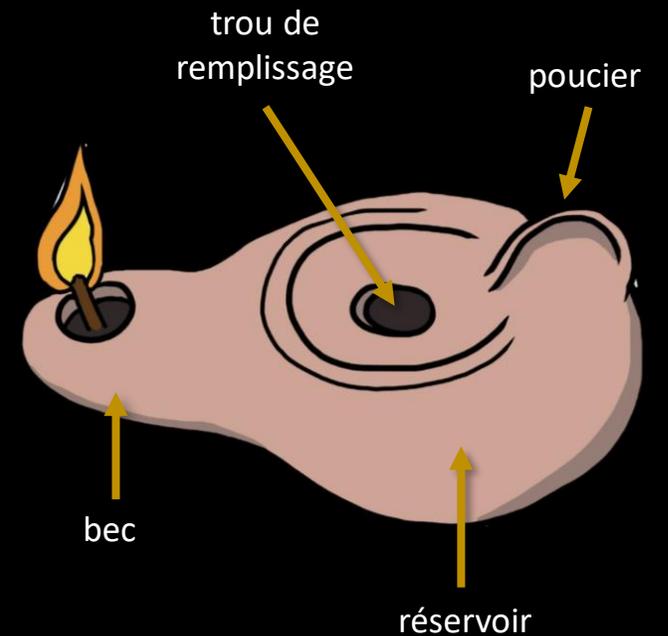


Avec l'invention de la poterie, les hommes sont désormais capables de fabriquer de **petites coupelles en terre cuite avec un bec pour tenir la mèche**. Elles sont plus rapides à fabriquer que les lampes de pierre préhistorique et sont bien plus légères.



Dès le début de l'Antiquité, ces lampes sont **produites en grand nombre tout autour de la Mer méditerranée** : ces régions sont des lieux de production d'**huile d'olive** qui est un excellent combustible (cette huile fait peu de fumée et produit une flamme particulièrement lumineuse).

Mais contrairement aux graisses animales utilisées durant la Préhistoire, l'huile d'olive est **liquide** et peut donc couler. Les potiers adaptent donc la forme des lampes en **refermant le réservoir** : seul un petit trou permet son remplissage. Le bec de la lampe s'allonge et une anse (ou un poucier) permet de mieux tenir l'objet.

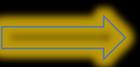


Une production à grande échelle

Pour pouvoir fabriquer rapidement une lampe en terre, les potiers de l'Antiquité ont mis au point une méthode de **moulage** : des plaques d'argiles étaient pressées dans des moules puis assemblées avant cuisson. Cette méthode permettait de produire un très grand nombre de lampes en peu de temps.

Grâce à cela, **les lampes en terre cuite étaient peu chères** et étaient des **objets très courants dans la vie quotidienne de tous les habitants de l'Empire romain**. L'ajout de **décor** (végétaux, scènes de chasse ou de combats de gladiateurs...) était également possible sans rendre l'objet plus cher.

Des ateliers de production de lampe s'installent progressivement sur tous les territoires conquis par l'Empire romain : la lampe à huile devient **un symbole de la culture romaine**.



Zoom sur... la lampe Fortis

Certains ateliers de fabrication de lampes deviennent l'équivalent de nos grandes entreprises : afin de reconnaître leurs produits, les potiers qui les conçoivent appliquent **un tampon avec le nom de l'atelier** dans l'argile encore fraîche.

Cette lampe porte sur sa base **l'estampille de l'atelier Fortis**, qui a produit une immense quantité de lampes dans tout l'Empire romain durant les trois premiers siècles de notre ère.

Si cet atelier est à l'origine installé en Italie (à Modène), des ateliers secondaires – **les succursales** – sont progressivement créés dans tout l'Empire à mesure que celui-ci s'étend.

Preuve de leur succès, **les lampes de l'atelier Fortis sont parfois contrefaites** : des potiers imitent leurs formes et copient l'estampille afin de mieux vendre leur propre fabrication.



Inv. 4253

FORTIS



Les lampes en métal



Inv. 3109

Les lampes à huile de l'Antiquité pouvaient également être fabriquées à partir **de métaux (argent, plomb, bronze...)** : ces matériaux coûtaient bien plus cher que l'argile et leur fonte nécessitait l'intervention d'artisans spécialisés.

Ces luminaires étaient donc des objets de luxe : **seuls les plus riches pouvaient les acheter**. Elles étaient également présentes dans **les temples**.

Cette lampe en bronze était peut-être utilisée dans un sanctuaire. Elle provient en effet du **site archéologique du Hérapel**, à Cocheren : durant l'Antiquité une petite bourgade gallo-romaine s'y développa ainsi que plusieurs temples (notamment un sanctuaire octogone dédié au dieu Apollon).



La lumière dans la maison médiévale



Verrière losangée éclairant l'étage noble de l'hôtel de Philippe le Grouais (fin du XIII^e siècle)

La lumière était plutôt rare dans la maison médiévale : à la place du verre aux fenêtres, on utilisait en général **des volets de bois** ou **des toilages** c'est-à-dire du tissu ciré ou du parchemin huilé tendu sur un cadre .

À la fin du XIII^e siècle début du XIV^e siècle, **les vitres en verre** apparaissent très lentement et sont réservées aux riches demeures, comme au premier étage de l'hôtel de Philippe Le Grouais, un riche financier messin.

Manteau de cheminée orné de trois écus sculptés (XV^e siècle)



Les cheminées procurent chaleur et lumière aux habitants le soir venu. Mais il s'agit d'une **source lumineuse fixe** : il faut être à proximité de son foyer pour être éclairé. Comme leurs ancêtres de la Préhistoire ou de l'Antiquité, les femmes et les hommes du Moyen Âge utilisaient donc des **lampes portatives**.



Les luminaires médiévaux



Avec le déclin de l'Empire romain à la fin de l'Antiquité, il devient plus **difficile de s'approvisionner en huile d'olive** produite sur le pourtour méditerranéen.

Les hommes et les femmes de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge recommencent donc à utiliser comme combustible de la **graisse animale : le suif**.

Mais pour pouvoir mettre de la graisse de mouton ou de bœuf dans leurs lampes, ils sont obligés de **changer la forme du réservoir** : contrairement à l'huile, cette graisse est solide lorsqu'elle n'est pas chauffée et il est donc nécessaire que **le réservoir soit ouvert**.

Extrêmement chers, car fabriqués avec de la cire d'abeille, **les cierges** sont réservés aux plus riches ainsi qu'aux cérémonies religieuses.

Les
lampes à
graisse



*Zoom
sur...* une
lampe
hybride



Les
chandeliers
en métal



Comment
allumait-on
un feu au
Moyen Âge
?



Le grand retour de la lampe à graisse



Les lampes à graisse médiévales sont généralement en **terre cuite** : contrairement aux lampes antiques, elles ne sont pas moulées mais **tournées sur un tour de potier**.



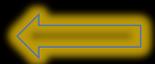
Inv. 94.7.40

Leurs formes varient : certaines ressemblent à **une simple coupelle**, d'autres sont conçues pour être **suspendues**.



Inv. 8623

D'autres lampes possèdent un **imposant pied** qui garantit sa **stabilité** et permet de **recupérer d'éventuels écoulements** de combustible brûlant. En rehaussant la flamme, ce pied massif **augmente la portée de la lampe**.



Les luminaires
médiévaux

Une lampe hybride



Zoom sur... une lampe hybride

Réalisée à la fin du xv^e siècle ou au début du xvi^e siècle, cette lampe en terre cuite a été conçue pour être utilisée avec deux combustibles différents.

Ce large réservoir peut être rempli avec de la graisse animale ou de l'huile : son bec est destiné à maintenir l'extrémité enflammée de la mèche.



Inv. 95.7.4

Une seconde coupelle, bien plus étroite, sert de douille dans laquelle peut venir se loger une chandelle de suif, faite de graisse animale entourant une mèche.



Le grand retour de la lampe à graisse

Cierges et chandeliers de métal



Cierges et chandeliers en métal



Inv. 12042

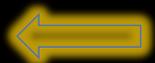
Les bougies comme nous les connaissons étaient un système d'éclairage peu présent au Moyen Âge en raison de leur coût important. Elles étaient fabriquées en trempant une mèche de jonc dans de la **cire d'abeille** : on les appelait **des cierges**. Elles étaient réservées **aux plus riches ainsi qu'aux églises**.

Les **chandeliers en métal** (argent, étain, alliage cuivreux...) étaient également réservés à une élite ainsi qu'aux cérémonies religieuses.



Limédia – Bibliothèques – médiathèques de Metz, ms. 1588

▲ Scène de funérailles dans un manuscrit de la fin du XIII^e siècle



Une lampe hybride

Comment allumait-on un feu au Moyen Âge ?



Comment allumait-on un feu au Moyen Âge ?



Le matériel

Un briquet en acier

Le forgeron qui l'a fabriqué a utilisé un **acier riche en carbone** (une matière de la famille du charbon, donc qui s'enflamme facilement).

Briquet mérovingien découvert dans une tombe à Ennery (Inv. 8919)



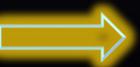
Un silex

Le **silex** est une pierre taillée. Elle est très **dure** et ses bords sont **tranchants**.

Silex trouvé dans une tombe mérovingienne à Ennery (Inv. 9803)

De l'amadou

L'amadouvier est un **champignon** qui pousse sur les troncs des arbres. Séché et aplati, il devient un matériau appelé amadou qui **se consume lentement**.



Comment allumait-on un feu au Moyen Âge ?



Étape 1 : La prise en main

D'une main, il faut tenir le briquet entre ses doigts grâce à la poignée.

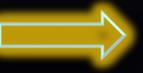


De l'autre main, l'amadou doit être maintenu plaqué contre le silex.



Le matériel

Étape 2



Comment allumait-on un feu au Moyen Âge ?

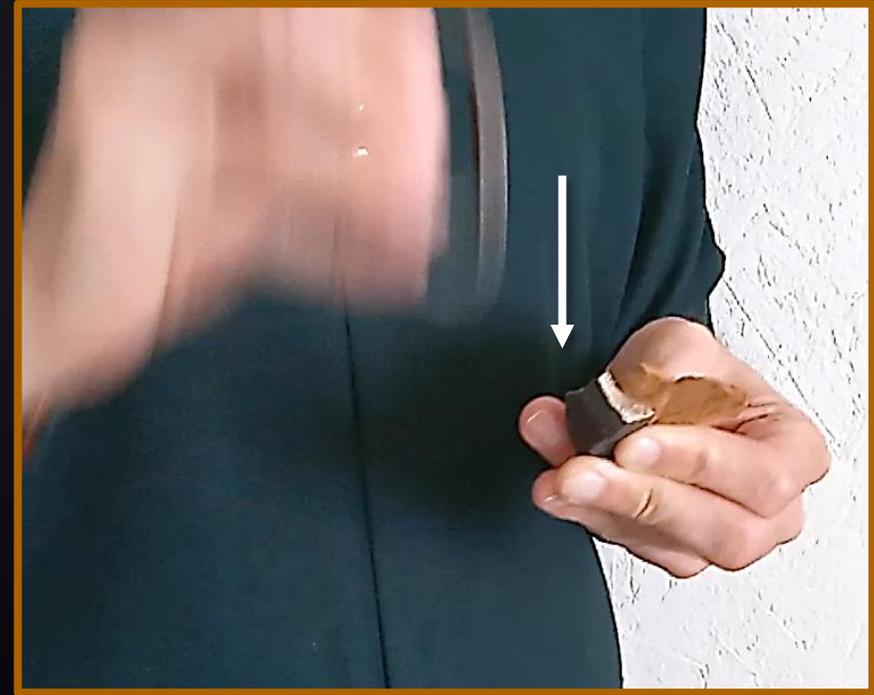


Étape 2 : La percussion

Le briquet doit être **frotté** contre le tranchant du silex.

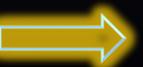


Le mouvement doit être très rapide et doit **aller de haut en bas**.



Étape 2

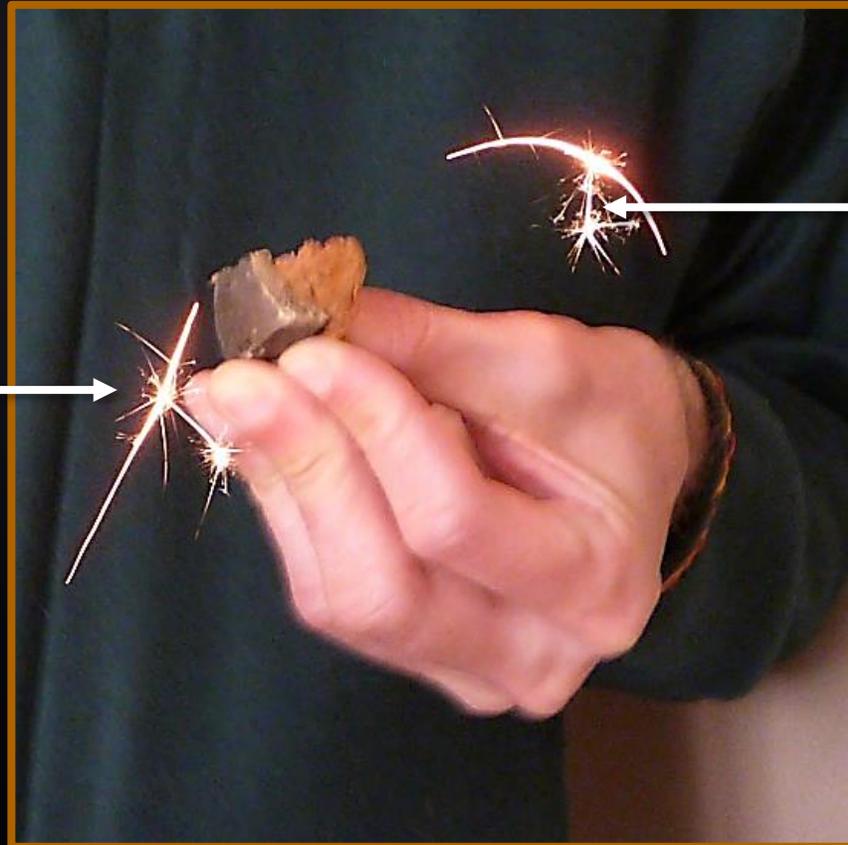
Étape 3



Comment allumait-on un feu au Moyen Âge ?

Étape 3 : La production d'étincelles

Le frottement rapide du briquet contre le silex crée des étincelles.



Ces étincelles sont en fait de petits éclats de métal enflammés qui se détachent du briquet.



Étape 2

Étape 4



Comment allumait-on un feu au Moyen Âge ?



Étape 4 : L'embrasement de l'amadou

Une étincelle a atterri sur l'amadou qui commence à se consumer. L'amadou peut alors être utilisé pour enflammer une allumette, des copeaux ou de la paille.



Le feu peut ensuite être placé dans l'âtre (le foyer de la cheminée) et être alimenté en bûches : il servira à cuire les aliments, à chauffer et à éclairer la maison,.



Étape 3

Les lampes dans les peintures des
xvi^e et xvii^e siècles



Les lampes dans la peinture du XVI^e au XX^e siècle

De la Renaissance à l'invention de l'électricité à la fin du XIX^e siècle, les lampes évoluent dans leurs formes et leurs matériaux : des éléments comme les réflecteurs ou les abat-jours sont conçus afin de moduler l'intensité lumineuse et de l'orienter tandis que les globes de verre protègent la flamme.

Ces luminaires sont parfois représentés au détour des tableaux du XVI^e au XX^e siècle du musée de la Cour d'Or et permettent de retracer l'évolution de l'éclairage domestique.



Saint Christophe portant l'Enfant Jésus

Huile sur toile attribuée à Pieter Huys d'après Jan Mandyn (?)
xvi^e ou début du xvii^e siècle (Inv. 11393)



Au premier plan et occupant le centre du tableau, saint Christophe muni de son bâton, fait traverser un fleuve à Jésus enfant. Il se dirige avec peine vers l'autre rive où un ermite le guide en agitant **une lanterne**.



La liseuse à la lampe

Versteegh Michiel

xviii^e siècle (Inv. 1407, en réserve)

Peintre néerlandais originaire de Dordrecht, Michiel Versteeght (1756-1843) est notamment connu pour ses scènes de **clair-obscur** : le contraste entre l'obscurité générale de la pièce et les quelques zones éclairées par la flamme y est très marqué.

La flamme qui surgit **d'une lampe à huile en métal accrochée à un clou** nous plonge dans l'intimité d'une femme en train de lire dans sa maison. Manches retroussées et buste penché en avant, elle pose délicatement ses mains sur un imposant livre. Entre ses doigts, elle tient une paire de lunettes. **L'éclairage de cette scène crée une atmosphère de sérénité voire de recueillement.**



Pour en savoir plus sur le
procédé du clair-obscur



Le liseur à la lampe

Versteegh Michiel

xviii^e siècle (Inv. 1406, en réserve)



Cette toile, réalisée également par Michiel Versteegh, est le pendant masculin de l'œuvre précédente.

L'homme portant une longue barbe blanche et coiffé d'une sorte de béret est penché sur un imposant livre. La loupe qui lui permet de grossir les caractères est posée sur la table.

L'unique source lumineuse de cette scène est la **lampe à huile en métal** présente au premier plan. Elle dispose d'un imposant pied qui assure sa stabilité. Sa flamme nous est en partie masquée par **le réflecteur métallique** : ce disque de métal poli renvoie la lumière comme un miroir.



Vanité

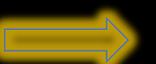
Peintre anonyme

1773 (Inv. 11624, en réserve)

La **vanité** est un genre pictural visant à évoquer, par l'amoncellement de différents objets, **le temps qui passe et la mort**.

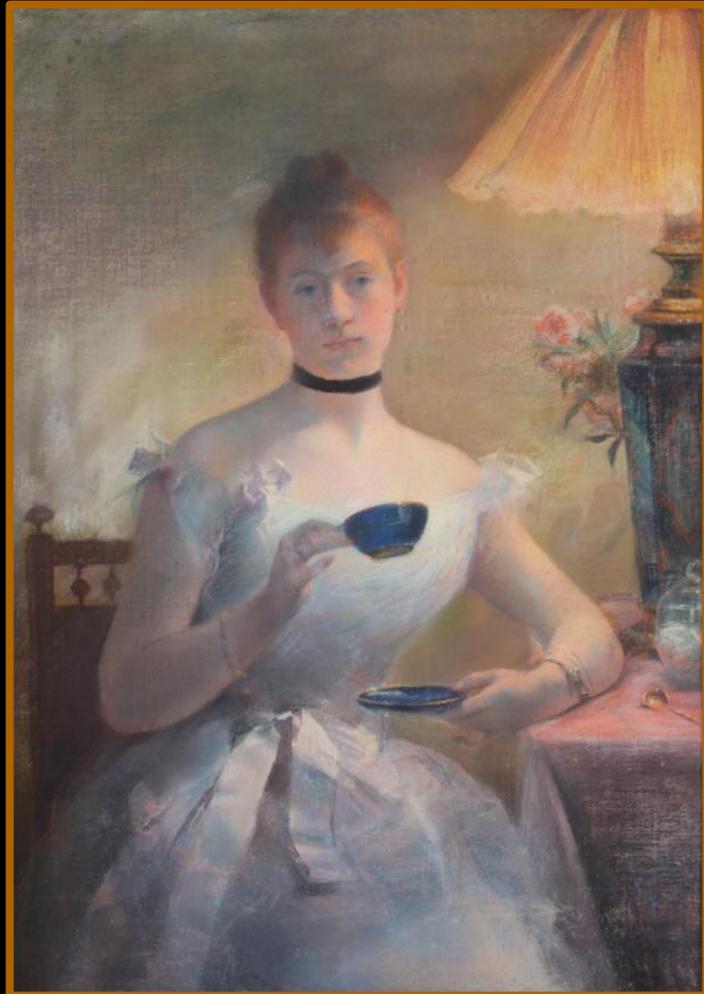
Au premier plan, sur le rebord d'un rocher, sont posés différents objets : un sablier dont tous les grains se sont écoulés, un crâne dont à la mâchoire inférieure manquante, un tibia brisé, deux livres et deux feuillets d'une partition de musique.

À gauche, sur le rebord d'une table apparaît **une lampe à huile** semblable à celle présente dans *Le liseur* (mais qui ne possède pas de réflecteur) : **sa mèche, encore rougeoyante** vient seulement de **s'éteindre**, symbolisant l'instant même de la mort.



Femme à la lampe

Dessin au pastel d'Amélie Valentino
1845 (Inv. 3)



Née à Metz, Amélie Valentino (1842-1921) doit sa renommée aux nombreux portraits de la bonne société qu'elle réalisa en particulier grâce à la **technique du pastel**.

La jeune fille représentée sur ce portrait, dont l'identité n'est pas connue, est assise dans un intérieur bourgeois, tenant une tasse et une soucoupe.

Une douce lumière éclaire son visage et le côté gauche de son buste : elle provient de la **lampe à pétrole** posée sur la table. Son pied est en porcelaine peinte de motifs verts et rouges. Le **bec** de cette lampe et le **manchon de verre** protégeant la flamme des courants d'air ne sont ici pas visibles : un **abat-jour** de fin tissu plissé tamise la source lumineuse.



Victime de la grève

Peinture à l'huile d' Edmund Blume
1892 (Inv. 11988)

Dans un intérieur ouvrier, un homme annonce la mort du père de famille à sa femme et ses trois filles. Le corps du père apparaît à l'arrière-plan : il est porté par deux hommes qu'on distingue sur le pas de la porte.

La plus jeune des filles est attablée, en train de faire ses devoirs sur une ardoise. Elle est éclairée par une imposante **lampe à pétrole** : bien qu'un **abat-jour** soit présent, **le globe de verre** est visible dans sa partie supérieure.



Pour en savoir plus sur la symbolique de la lumière dans cette œuvre



Les habitués du globe

Peinture d' Edmond Rinckenbach
2^{de} moitié du XIX^e siècle (Inv. 630)



L'Alsacien Edmond Rinckenbach, qui s'était installé à Metz où il enseignait la peinture et le dessin, fait ici le portrait des habitués du café du Globe, situé rue des Clercs. Ce tableau était exposé dans le café.

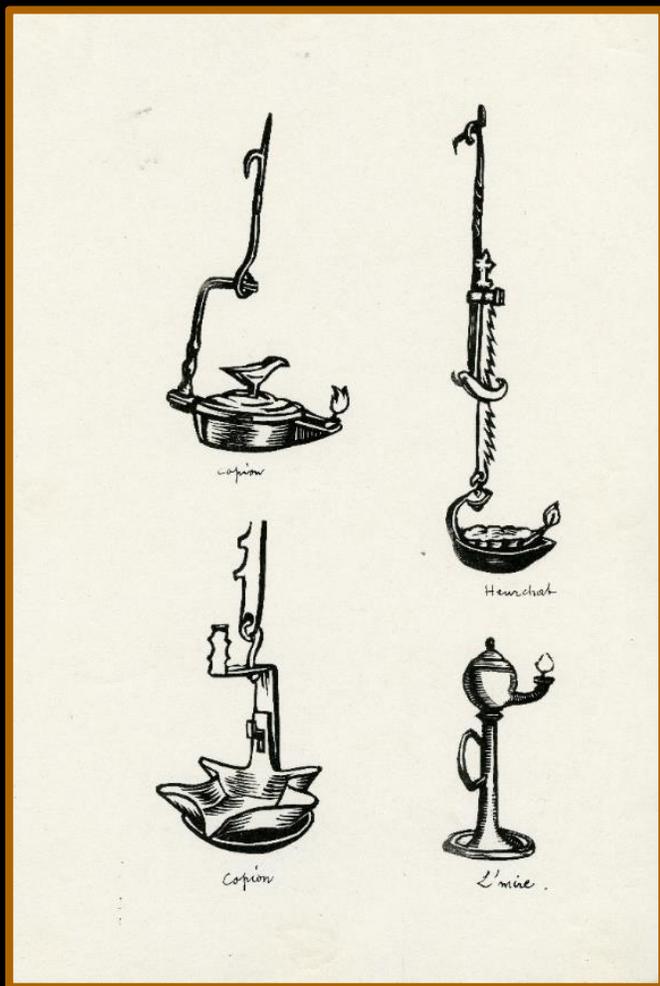


Au plafond de l'établissement, un lustre de métal au globe de verre est suspendu : il s'agit sans doute d'une **lampe à gaz**.

Éclairage domestique

Estampe de Kieffer Clément (linogravure sur papier)

Avant 1932 (Non inv. Kieffer sans n°50, en réserve)



Particulièrement attaché aux traditions populaires de Lorraine, Clément Kieffer réalise de nombreuses gravures de scènes de la vie rurale, d'objets et d'éléments de mobilier fréquents dans les intérieurs paysans aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Il réalise notamment plusieurs planches sur l'éclairage domestique présentant de **petites lampes à huile appelées *copions* ou *heurchat* en patois lorrain et vosgien.**

L'une de ces lampes, au couvercle décoré d'un oiseau, est conservée dans les réserves de la collection ethnologique du musée de la Cour d'or.



Lampe à huile en laiton, XVIII^e ou XIX^e siècle (Inv. 2009.10.5, en réserve)



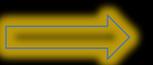
Bibliographie

Laurent Chrzanovski, *À la tombée de la nuit. Art et histoire de l'éclairage*, 2012.

Laurent Chrzanovski, *De Prométhée à la Fée Électricité : pour une sociologie de l'éclairage à travers les âges, les croyances et les continents*, 2013.

Laurent Chrzanovski et Peter Kaiser, *Dark Ages? Licht im Mittelalter / L'éclairage au moyen âge*, 2007.

Jacques Collina-Girard, *Le feu avant les allumettes, Expérimentation et mythes techniques*, 1998.





Manifestation(s) de la lumière à travers les collections du musée



La lumière comme médium.

Ce grand vitrail représente Saint Louis et l'archange saint Michel fixant le ciel, sous le regard de saint Pierre reconnaissable à la clef qu'il tient dans sa main droite. Ces trois personnages semblent protéger la ville de Paris figurée sous un nuage à la base du vitrail.

Le vitrail est intimement associé au développement des constructions des églises dans toute l'Europe dès le XII^e siècle. Les vitraux répondent à un double objectif : le premier, pragmatique, faire rentrer la lumière dans l'édifice architectural et le second, davantage pédagogique, répondre à un programme iconographique qui met en image la vie du Christ ou des Saints.

La translucidité du verre coloré répond aux critères de luminosité qui sont recherchés par les concepteurs de l'art roman, puis gothique. Au XIX^e siècle, le regain d'intérêt pour le Moyen-Âge grâce aux romantiques remet à l'honneur l'art du vitrail. L'atelier Maréchal et Gugnion reprend donc la tradition du vitrail et s'empare du savoir-faire des maîtres verriers tout en bénéficiant des avancées techniques.

Par principe la lumière naturelle est incluse dans le procédé du vitrail qu'elle active. Par sa capacité à absorber ou à réfracter les rayons lumineux, la matière déploie une gamme de couleurs subtiles. Dès le moyen-âge les maîtres verriers ont su jouer avec la lumière et la couleur à travers le verre. Outre la dimension spirituelle de la lumière qui se diffuse dans le bâtiment, les effets colorés projetés sur l'architecture modifient la perception du lieu et de l'espace.



Saint Louis, Saint Michel et Saint Pierre protégeant Paris

Vitrail de l'atelier MARECHAL et GUGNON

Verre et plomb, 244 cm X 146 cm

1845 (inv.55)



La lumière comme manifestation du divin.

La composition du tableau s'appuie sur deux registres. Le registre inférieur est occupé par les apôtres (saint Jean les bras levés vers le ciel et agenouillé, saint Pierre reconnaissable à la clef posée devant lui et deux autres apôtres, certainement Paul et Jacques) et la Vierge vêtue de bleu qui assistent avec étonnement à la scène. Leurs têtes levées guident le regard du spectateur vers le Christ qui occupe le registre supérieur du tableau. Il s'élève vers le ciel, baigné de lumière et entouré d'anges. L'éclaircissement progressif de la palette suit l'ascension du Christ. Les tons clairs dominent dans la partie supérieure tandis que dans la partie inférieure on retrouve des tons plus sombres avec quelques éclats lumineux.

Sous cette partition apparente du tableau, une unité d'ensemble s'installe cependant grâce au traitement qui est fait de la lumière. La source lumineuse semble provenir de l'arrière plan mais le Christ lui-même incarne un point lumineux, il est source de lumière et de connaissance.

Le peintre propose un traitement spirituel de la lumière. L'apôtre Jean nomme Dieu "*Lumière* », l'être divin, lumière métaphysique qui est aussi la source de la lumière physique éclairant la nature. Le Christ rayonne et éclaire les visages de la Vierge et des apôtres qui reçoivent la grâce. Ils prennent la lumière et leur âme s'imprègne de la foi et de la Vérité.

L'Ascension du Christ

Jean JOUVENET

Huile sur toile, 190,5 x 105,8 cm

1711 (inv.5494)



La lumière comme manifestation du divin.

Ce portrait, réalisé dans les années 1660-70 par Louis Ferdinand Elle II, peintre de la Cour et membre de l'académie de peinture est un des portraits qui, tout le long du règne, vont servir à promouvoir le roi devant les élites mais aussi devant le peuple. Dans cette représentation de Louis XIV, il y a la volonté de faire comprendre non seulement qui il est mais aussi la nature et l'étendu du pouvoir qu'il possède.

Le roi se présente tel que sur une scène de théâtre, marqué par le grand rideau rouge à demi ouvert sur un paysage de bataille. Le roi s'appuie sur un piédestal, dans une pose très élégante soulignant sa jeunesse, ses jambes fines d'excellent danseur et de cavalier émérite. Tout concourt dans ce tableau à le représenter en chef de guerre : l'amure de cavalerie, le baudrier un peu pendant soutenant une épée, la grande écharpe blanche portée en sautoir et frangée de bleu. Elle rappelle à la fois que le roi est le chef de l'armée et qu'il est le maître de l'ordre du Saint Esprit, distinction qui vise à récompenser les serviteurs les plus fidèles. Le roi rappelle donc qu'il est le seul habilité à déclarer la guerre, négocier une paix, nouer des alliances. Le décor, en arrière-plan, évoque le siège d'une ville du nord, de Belgique ou de Hollande. Voici donc un roi chef de guerre en qui s'incarnent la monarchie et l'État.

Fin lettré et excellent danseur, Louis XIV, tient en 1653 le rôle du Soleil levant dans *Le ballet royal de la Nuit* d'Isaac de Bensérade. Il porte pour l'occasion un masque d'or et prendra dès lors l'astre solaire pour emblème d'où le surnom de « *Roi Soleil* ». Le monarque étant celui qui rayonne sur son royaume.

Incarnant l'astre lumineux il souligne à la fois sa filiation divine et le rôle divin qu'il habite. Mais le soleil est aussi le symbole d'Apollon, dieux des arts. Louis XIV affirme ainsi son goût raffiné pour l'art antique, son esthétique, son idéal du beau ainsi que la puissance et la maîtrise des savoirs.



Portrait de Louis XIV
Louis Ferdinand Elle II
Huile sur toile
Vers 1665



La lumière comme manifestation du divin.

L'épisode de la fosse aux lions constitue le passage le plus célèbre du Livre de Daniel. Jaloux de la faveur dont il jouit à la cour, des satrapes dénoncent le prophète Daniel au roi Darius pour avoir enfreint l'ordre royal de n'adresser de prière à aucun dieu ou homme, excepté le roi, sous peine d'être jeté dans la fosse aux lions. Epargné par les fauves, Daniel en sort indemne. Le roi fait jeter ses dénonciateurs dans la fosse où ils sont aussitôt dévorés. La tradition théologique a assuré le succès du thème en reconnaissant dans le lieu du supplice une image de l'Enfer et dans Daniel une préfiguration du Christ au sépulcre.

La composition du tableau se développe sur deux registres horizontaux. Le registre supérieur est occupé par des architectures imaginaires et composites où se mêlent différents styles, antiques, gothiques ainsi que des ruines. Le registre inférieur représente la fosse où se trouve le prophète Daniel, assis et serein, touché par la grâce, face à quelques lions qui le regardent, immobiles.



Une lumière blanche et puissante vient éclairer les architectures et met en relief les statues et les personnages, tandis que l'obscurité imprègne la partie inférieure du tableau.

L'image de la lumière dans les arts entraîne la création du couple antithétique Lumière-Ténèbres. C'est ce que semble incarner le tableau à travers la représentation de la coexistence hostile de la lumière et des ténèbres, où l'unité du Bien, de l'Ordre et de la Raison s'opposent à la pluralité anarchique des forces du mal.

Daniel dans la fosse aux lions

François de NOME

Huile sur toile, 44 x 73cm

1^{ère} moitié du 17^e siècle (Inv. 91.3.1)



Le clair-obscur.

Tivoli, dans les environs de Rome, représente le lieu romantique par excellence. En raison de sa beauté naturelle, son importance dans l'antiquité et ses vestiges romains, le site fut très prisé par les artistes et voyageurs. Xavier Maris César de Schonberg choisi de le représenter une nuit de pleine lune.

La composition du tableau s'appuie sur une diagonale qui le traverse, divisant le paysage en deux espaces. L'un consacré au traitement des nuages et du ciel et l'autre à la nature foisonnante. Le tableau s'ouvre, à gauche, sur un arbre élancé et majestueux, puis viennent en second plan, les cascates et enfin le ruisseau s'éloignant vers l'horizon où l'on perçoit des vestiges antiques.

Le traitement de la lumière est mis au service de la mise en scène, presque théâtralisée. Une part importante est accordée au traitement du ciel où la Lune à demi cachée éclaire le paysage paisible d'une lumière argentée. Seule la cascade anime la scène et il nous semble entendre le bouillonnement de l'eau qui chute et forme le ruisseau qui s'écoule tranquillement vers le fond du paysage.

Cette interprétation romantique de la nature est davantage un paysage inspiré du site qu'une représentation fidèle. Schonberg met à l'honneur la beauté puissante de la nature et privilégie une esthétique poétique du paysage. Celle-ci est servit par le traitement en clair-obscur et le choix de travailler le motif en contre jour.

Paradoxalement pour une représentation de nuit, le ciel est très éclairé et permet au peintre d'explorer des nuances de bleus et de parsemer le paysage d'éclats argentés.

Les cascates de Tivoli, clair de lune

Xavier Maris César de SCHONBERG

Huile sur toile, 51 x 61 cm

1804 (inv.11.860)



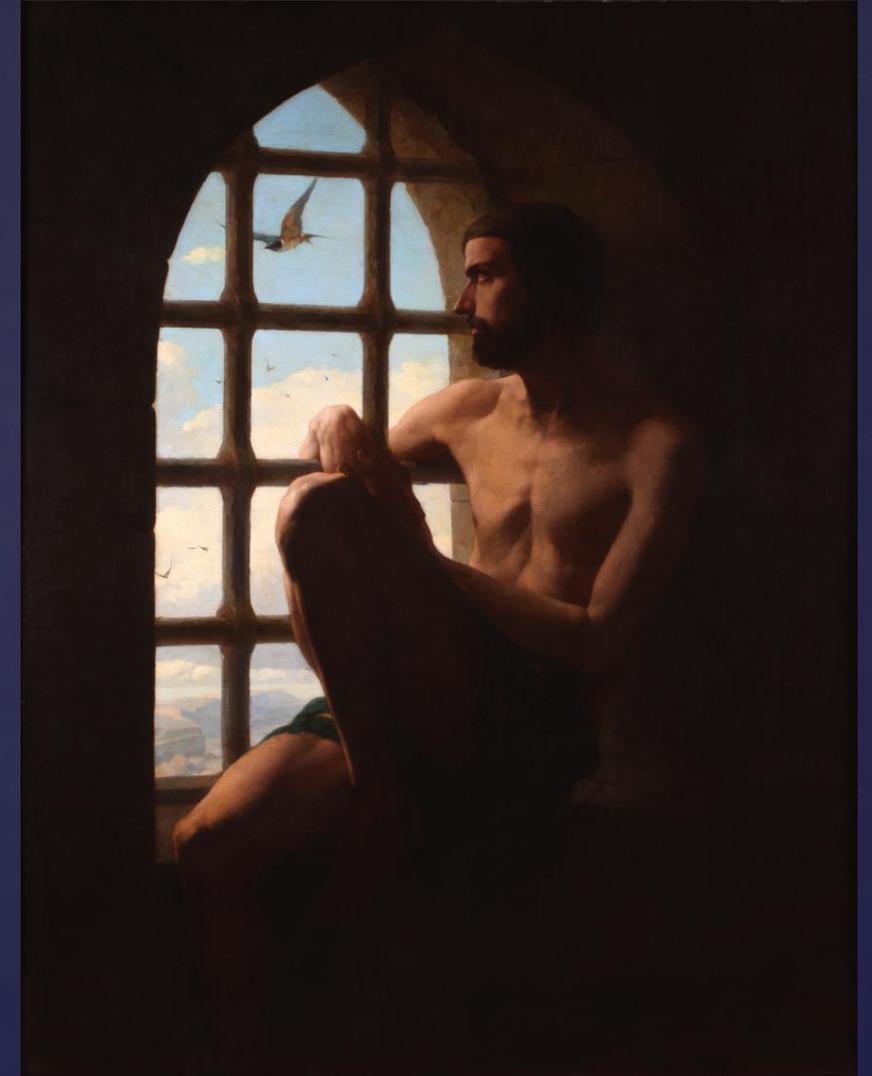
Le clair-obscur.

Ce tableau repose sur des effets de contrastes: clair-foncé, lumière-obscurité, ouvert-fermé...

Dans une pièce sombre, aux murs très épais, un jeune homme est assis sur le rebord de la fenêtre. Visage de profil, son regard est orienté vers le lointain. Son bras droit s'échappe d'un barreau de la grille, ses mains sont réunies. Simplement vêtu d'un caleçon court, les zones proches de la lumière laissent entrevoir une partie de son torse élancé et musclé que le peintre a su rendre avec justesse. Une jambe repliée prend appui sur le muret de la fenêtre. Il est calme et son esprit voyage vers l'extérieur. Ses pensées vagabondent et s'évadent vers ce paysage aérien où s'étend un ciel bleu clair ponctué de nuages blancs et où volent des hirondelles. Au lointain, on aperçoit des montagnes. Seuls le regard et la pensée s'éloignent de cet espace carcéral.

L'éclat lumineux du ciel permet à la fenêtre de se découper franchement sur le fond sombre tout en diffusant une lumière qui souligne de façon délicate le visage et le corps du prisonnier.

L'exploitation de la lumière ici est intimement associée à la notion de liberté et d'évasion par la seule force de la pensée. Dans le traitement chromatique du tableau, la lumière et les couleurs claires sont réservées au monde extérieur qui s'étend à l'infini, à l'intérieur, le peintre privilégie l'ombre et l'enfermement.



Le prisonnier

Aimée de LEMUD

Huile sur toile, 147 x 114 cm

1844



Le clair-obscur.

Au premier plan se tient sur un rocher une femme à la longue chevelure chatoyante. Elle semble lutter et repousser les embruns qui viennent l'éclabousser. Elle résiste à la puissance des éléments naturels déchaînés et affronte vaillamment la mer qui gronde face à elle, le vent qui se prend dans ses longs cheveux... Une grande lumière venue du ciel, semble la toucher du bout des doigts. Mais ne serait-ce pas elle, qui, en réalité, serait l'origine de cette clarté éblouissante ? Au loin un bâtiment maritime est en proie au tumulte des éléments déchaînés et semble prêt à chavirer.

Fasciné par les opéras romantiques de Richard WAGNER, HENDRICH s'inspire des légendes de la mythologie allemande. La thématique du tableau semble se rapprocher de celle développée dans l'opéra fantastique le *Vaisseau fantôme* créée en 1843. Le voilier que l'on aperçoit à droite du tableau pris dans une violente tempête ne serait-il pas celui du *Hollandais maudit* qui tente de franchir le Cap de Bon-Espérance ? Bateau à la tête duquel le capitaine aurait défié le ciel de réussir à couler son navire et qui est condamné à errer éternellement sur les océans jusqu'à ce que l'amour sincère d'une jeune femme pour le capitaine ne les délivre tous ?

Et cette apparition chatoyante et lumineuse, ne serait-ce pas Santa sur le point de se jeter dans l'océan et d'offrir ainsi au Hollandais l'ultime geste salvateur ?

Mais cette silhouette « onirique » d'où jaillit la lumière, n'incarnerait-elle pas le phare, le repère, dans la nuit infernale, le salut ? L'espoir pour l'équipage d'une possible échappatoire au fatal naufrage. La vaisseau condamné est plongé dans l'obscurité, noyé dans le fond du tableau, alors que la figure féminine rayonne et se détache de l'ensemble à la fois par son traitement chromatique clair et lumineux et par les empâtements prononcés sur la lumière.

Lumière magique

Hermann HEINDRICH

Huile sur toile, 131 X 91 cm

1892 (inv.11795)



La lumière, savoir et connaissance.

Dans un intérieur ouvrier, un homme annonce la mort du père de famille (porté par deux hommes, visibles sur le pas de la porte, à droite) à sa femme et ses trois filles, ainsi que l'aïeule. La plus jeune des enfants est attablée, en train de faire ses devoirs sur une ardoise. Elle est éclairée par une imposante lampe à pétrole.

Ici la lumière joue avec l'ombre pour aider le spectateur à suivre le déroulement de la scène dramatique. L'espace réservé à la famille, clôt et protecteur baigné d'une douce lumière, compense la cruauté de la situation qui se joue dans l'obscurité du tableau. Un dégradé de valeur se déploie de la gauche vers la droite, de la lumière à l'ombre où se situe le drame.

Le traitement réservé à l'ombre et la lumière offre une lecture sociale et philosophique de la vie de l'époque. Le peintre semble souligner les maux d'une société industrielle en pleine évolution. La diffusion de la lumière se recentre sur l'intimité du foyer et particulièrement met en lumière l'enfant sage et appliqué qui étudie. L'instruction qui se déploie et se démocratise au milieu du XIX^e est mise en valeur à travers la mise en scène du tableau et la diffusion de la lumière. Le peintre semble nous dire que l'étude est préférable à la déscolarisation et au travail « salarié » des plus jeunes.



Victime de la grève

Eugène BLUME

Huile sur toile, 181 x 251 cm

1892 (inv.11988)



Le plein air : jouer avec la lumière.

Dans ce tableau, Isola Bella à droite et Isola dei Pescatori à gauche, baignées de la lumière mordorée du jour déclinant, se devinent derrière une élégante allée d'arbres.

Cette délicate et subtile composition est relayée par le traitement chromatique mordoré de style néo-impressionniste, qui suggère le paysage plus qu'il ne le détaille. Les formes notamment architecturales semblent à peine évoquées, ébauchées.

Le premier plan aux teintes froides contraste avec les couleurs chaudes de l'arrière plan donnant l'impression que les îles surgissent de l'ombre. La lumière diffuse, non orientée, dégage une atmosphère feutrée, créant une ambiance particulière. Le traitement chromatique se fait par juxtaposition de touches de couleur non réalistes (en témoigne le ciel vert) permettant une vibration de la lumière.

Le séjour au bord du Lac Majeur, en 1909, a incité très certainement Henri Le Sidaner à éclaircir et illuminer sa palette.

Dans la lignée des peintres impressionnistes, l'artiste en reprend les principes picturaux : abandonner la peinture d'atelier, élire le plein air, obéir à la nécessité de donner la traduction picturale de la sensation optique. Le défi étant de tenter de restituer sur la toile la sensation visuelle éprouvée devant les aspects fugitifs des phénomènes de la nature.

En travaillant sur le motif, en voulant peindre avec une grande rapidité d'exécution les reflets de l'eau, le mouvement des feuilles agitées par le vent, les papillotements de la lumière, les vibrations atmosphériques, le peintre impressionniste a libéré la touche qu'il a rendue tour à tour morcelée, fondue ou en « virgule ». Dans le souci de faire de la lumière avec de la couleur, les contours sont estompés, le modelé abandonné. Ainsi les lignes et les formes sont dissoutes au profit du rendu de l'atmosphère.



Les îles Borromées

Henri Le SIDANER

Huile sur toile, 81,5 x 100,5 cm

1909 (inv.)

