

NUIT

Texte
Laura Valette

Photographies
Christian Foutrel

“ Ce qui s’offre à nous avec la lumière des étoiles,
ce qui s’offre à nous,
capte-le tel un monde sur ton visage,
ne le prends pas à la légère.
Montre à la nuit que tu as reçu silencieusement
ce qu’elle a apporté.
Ce n’est que lorsque tu te seras confondu avec elle
que la nuit te connaîtra ”

Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, 1924



Pleine lune, Deauville



Paul Klee
Lever de lune, 1925
Aquarelle, 37,4 x 27 cm
Collection particulière
© Christie's Images / Bridgeman Images



Le jour s'écoule dans la nuit, la nuit s'écoule dans le jour, comme une loi immuable. Ce cycle, cette scansion déterminante de nos vies, rythme le travail de l'artiste qui doit composer avec, jour après jour. Peindre la nuit le place *de facto* face à un dilemme : celui de peindre directement d'après nature à l'aide d'une source lumineuse artificielle ou de recréer de mémoire le souvenir de la nuit à la lumière du jour. Représenter la nuit est un exercice contradictoire à plus d'un titre, puisque le travail du peintre est assujéti à la lumière du jour, tout comme celui du photographe. En donnant la primeur à l'obscurité et à l'indistinction, l'exercice même de reproduire la nuit renverse les conventions artistiques puisque, selon Alberti dans son traité *De Pictura* (1435), « le peintre ne s'applique à imiter que ce qui se voit sous la lumière ». Se confronter à la nuit serait-il un moyen, pour les artistes, de l'appivoiser dans un dessein démiurgique ?

Cet ouvrage propose un dialogue singulier entre peintures de nuit emblématiques de l'histoire de l'art et l'œuvre photographique de Christian Foutrel, grand voyageur, qui s'est intéressé aux moments de transition entre jour et nuit, immortalisant les paysages de la Normandie à la Camargue, les scènes de la vie nocturne des grandes métropoles telles que Paris, Londres et New York. Nuit blanche. Nuit noire. Nuit électrique. Plurielle et changeante, elle est par essence infinie et impénétrable, elle dissout les repères spatiaux, métamorphosant le paysage et lui conférant une certaine vitalité.

La nuit se caractérise par sa dichotomie : entre méfiance et attrait, danger et réconfort, depuis l'obscurité qui la rattache au mystère, aux angoisses, à l'irrationnel, à l'expression de l'inconscient, à la lumière qui lui est indissociable. Si, depuis Platon, la culture occidentale voit la lumière comme une métaphore de la raison et de la vérité, l'obscurité relèverait du désordre et du chaos, association qui découle à la fois du mythe fondateur des civilisations et du récit judéo-chrétien de la création du monde. Marquant la fin de la nuit, l'aube précède l'aurore, instant fugitif qui permet de percevoir les premières lueurs : c'est l'heure bleue. Synonyme de commencement et de renouveau, elle s'accompagne d'une déclinaison de couleurs inédites aux teintes irisées.

Georges de La Tour
La Madeleine à la veilleuse dite *La Madeleine Terff*, 1642-1644
Paris, musée du Louvre



Caspar David Friedrich
Lever de lune sur la mer (détail), vers 1822
Huile sur toile, 55 x 71 cm
Berlin, Alte Nationalgalerie

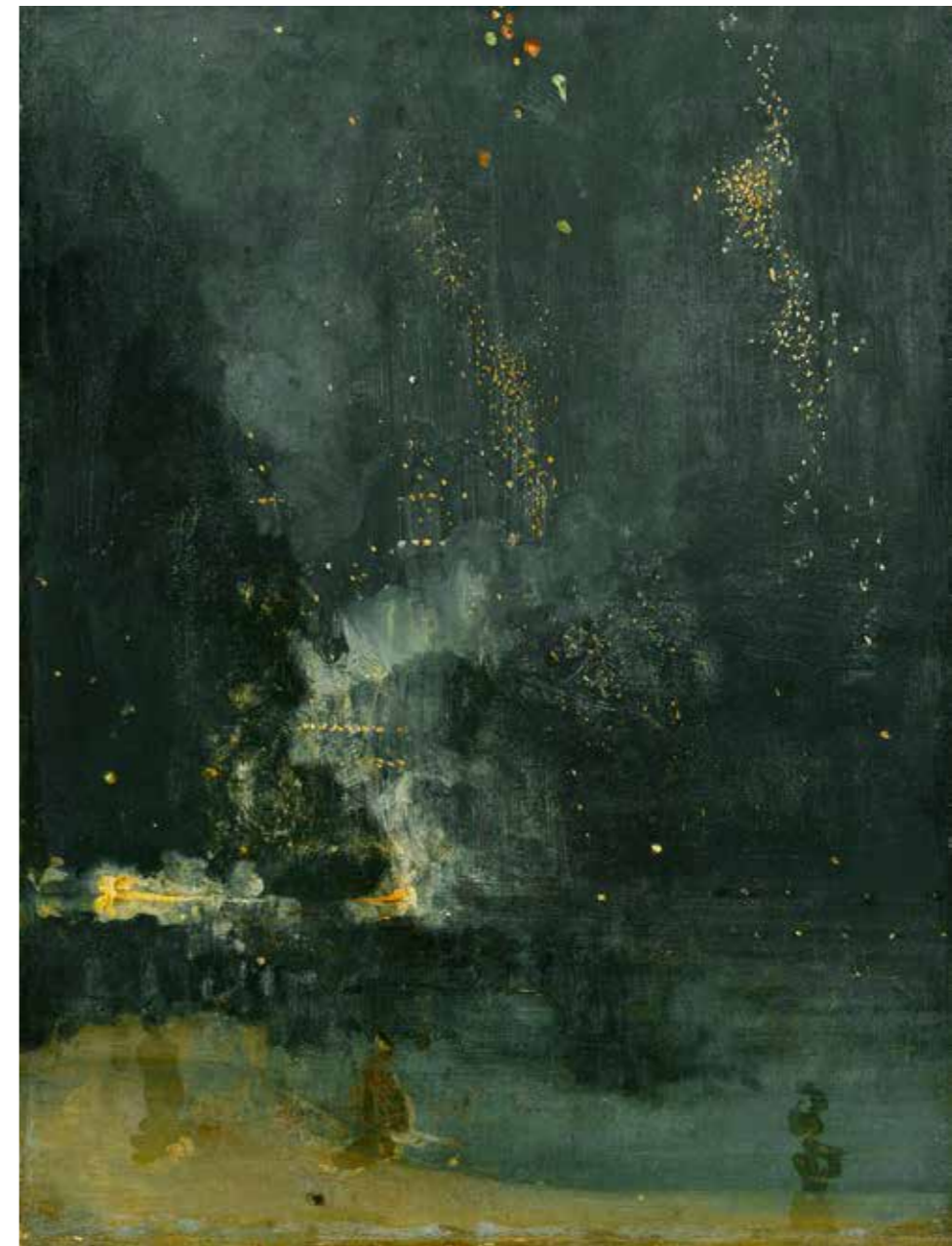
Depuis la Renaissance, les différentes déclinaisons de la nuit, du crépuscule à l'aube, n'ont eu de cesse de fasciner les artistes qui ont tenté d'appivoiser l'obscurité. Avant cette période, la nuit était culturellement associée aux démons et aux vices, la rendant infigurable et taboue. L'irreprésentabilité de la nuit est cependant progressivement remise en cause à partir de l'invention de la perspective à la Renaissance. Reléguée au second plan du paysage, la nuit a d'abord été convoquée afin d'ancrer une scène religieuse ou mythologique dans une temporalité spécifique et de donner un cadre à une histoire. Il faut attendre le XVII^e siècle, considéré comme l'âge d'or des nocturnes, pour voir s'épanouir ce motif grâce aux recherches de Caravage et de Georges de La Tour et à leur intérêt pour le clair-obscur, alors même que les scientifiques, comme Galilée, perfectionnent le télescope permettant l'observation de la voûte céleste. Le noir et ses nuances demeurent, dans la culture occidentale, la couleur de la nuit. Michel Pastoureau a démontré que le noir symbolise une dualité. Cette couleur représente à la fois l'humilité, la patience, la

tempérance, la pénitence mais aussi le désespoir, le deuil et la mort. Vers 1600 se répand la vogue des peintures représentant des incendies de nuit, autant de visions dramatiques du paysage recherchées par les collectionneurs et amateurs d'art. C'est au XVIII^e siècle que le genre de la peinture de paysage connaît son heure de gloire. Jusqu'alors, il était peu valorisé car jugé trop pittoresque et non propice à délivrer un message d'ordre moral, comme le recommandait l'Académie des beaux-arts qui favorisait la peinture d'histoire.

Les romantiques s'emparent de la thématique de la nuit avec ferveur. Avec *Le Lever de lune sur la mer*, Caspar David Friedrich représente un clair de lune mettant en scène trois personnages au centre de la composition, en communion avec les éléments. La nuit est alors le moment privilégié par l'esthétique du sublime en ce qu'elle place l'être humain face à l'infini. Ainsi, pour le philosophe allemand Emmanuel Kant « La nuit est sublime, le jour est beau. » Dans les *Hymnes à la nuit*, Novalis loue quant à lui « l'ineffable, la sainte, la mystérieuse nuit. »



Crépuscule de pluie, par la fenêtre



James McNeill Whistler
Nocturne en noir et or : la fusée qui retombe, 1875
Huile sur panneau, 60,3 × 46,7 cm
Détroit, Detroit Institute of Arts

« En utilisant le mot nocturne, j'ai uniquement voulu indiquer un intérêt artistique, en dépouillant l'image de tout intérêt anecdotique extérieur qui aurait pu y être attaché. Un nocturne est un arrangement de lignes, de formes et de couleurs. »

James McNeill Whistler, *Whistler v. Ruskin*, 1878

« Et quand la brume du soir habille le bord de la rivière de poésie, comme d'un voile, et que les bâtiments les plus pauvres se perdent dans la pénombre du ciel, que les hautes cheminées deviennent des campaniles, que les entrepôts sont des palais dans la nuit, que la ville entière est suspendue dans les cieux, et que le pays des fées est devant nous – alors le voyageur se hâte de rentrer à la maison. »

James McNeill Whistler, *Mr Whistler Ten O'Clock*, 1885



James McNeill Whistler
Nocturne en bleu et argent : Chelsea, 1871
Londres, Tate Britain



James McNeill Whistler
Nocturne en bleu et or - Southampton Water, 1872
Huile sur toile, 51 × 76,7 cm
Chicago, Art Institute



Cette vision éminemment romantique de la nuit est mise à mal avec l'apparition des éclairages artificiels et l'invention de l'ampoule électrique à incandescence par Thomas Edison en 1879. Paradoxalement, ce contexte voit naître un nouveau genre pictural : le nocturne.

Réactivant un goût ancien pour la nuit, l'artiste américain James McNeill Whistler, qui établit son atelier à Londres au sein du quartier artistique de Chelsea, inaugure en 1866 une série de peintures représentant les bords de la Tamise au crépuscule. Peintes de mémoire dans la solitude de son atelier, après de longues séances d'observation au plus près du motif à l'aide d'une barque, les *Nocturnes* font de la nuit un sujet à part entière, transfigurant les paysages industrialisés en de « féériques visions ». Leur titre à consonance musicale évoque les *Nocturnes* de Chopin, composés entre 1827 et 1846. Ces paysages d'eau et de brume se caractérisent par une volonté de simplification des formes, à l'aide de camaïeux de couleurs restreintes et d'une matière picturale fine, lisse et diluée. Restituant une vision personnelle, ces paysages fantomatiques aux formes évanescentes sont auréolés d'une aura mystérieuse et onirique. Cette thématique est déclinée par nombre des suiveurs de Whistler, à la fois américains et européens, jusqu'aux prémices de la Première Guerre mondiale. C'est donc avec Whistler que la nuit change de statut en devenant le seul sujet de la toile, non plus reléguée au second plan. La *Nuit d'été* de Winslow Homer et les paysages crépusculaires de Munch s'inscrivent dans ce prolongement. Peint en 1890, la *Nuit d'été* retranscrit une scène observée par Homer aux abords de son atelier : elle met en scène deux jeunes femmes dansant au bord de l'Océan sur la côte du Maine au clair de lune, dont nous ne saisissons que le reflet sur l'eau. Il s'agit d'une harmonie colorée, transcendée par une ambition poétique et un éloge du mystère.

Dans le sillage des peintres, les photographes se sont aussi intéressés au potentiel de la nuit au tournant du XX^e siècle, donnant naissance à de nouvelles représentations. Si le mouvement pictorialiste s'est donné pour gageure d'ériger la photographie au même statut que la peinture, pour des raisons techniques, la sensibilité des négatifs ne permettait pas aux photographes de s'emparer de ce sujet. Contournant les problèmes techniques grâce à de très longs temps de pose, Alfred Stieglitz, promeneur du crépuscule, s'est intéressé au motif du nocturne et à sa puissance de métamorphose par l'intermédiaire de clichés argentiques en noir et blanc tels que *Icy Night* (1903).



Winslow Homer

Nuit d'été, 1890

Huile sur toile, 76,7 x 102 cm

Paris, musée d'Orsay

© GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

« Je veux maintenant absolument peindre un ciel étoilé. Souvent il me semble que la nuit est encore plus richement colorée que le jour, colorée des violets, des bleus et des verts les plus intenses. »

Lettre de Vincent Van Gogh à sa sœur Wilhelmina, 1888

La lumière électrique devient omniprésente dans les métropoles au cours du XX^e siècle, faisant ainsi reculer le phénomène de la nuit noire. En effet, les enseignes lumineuses transforment l'expérience visuelle de la nuit au sein d'un contexte urbain. *Nighthawks* (1942) d'Edward Hopper nous donne à voir quatre personnages qui passent leur soirée au sein d'un dîner typiquement américain. Sa représentation réaliste, marquée par plusieurs diagonales fortes, s'inspire des cadrages cinématographiques. La solitude des personnages est décuplée par la présence de la vitre qui les met à distance du spectateur, bien que la lumière des néons attire notre regard. À travers *Nighthawks*, Hopper choisit de mettre en exergue l'individualisme qui caractérise, selon lui, la société américaine.

L'œuvre monumentale de Peter Doig intitulée *Milky Way* (1989-1990), mêlant souvenirs personnels et références artistiques, est un hommage direct à *La Nuit étoilée* (1889) de Vincent Van Gogh, qui avait exécuté l'œuvre depuis la fenêtre de sa chambre à l'asile d'aliénés de Saint-Paul de Mausole, et dont les cyprès et la voie lactée expressionnistes se changent en silhouettes mouvantes et torturées. *Milky Way* évoque l'immensité de la Voie lactée reflétée dans l'eau, créant un espace modifié, abolissant les rapports d'échelle dans une vision très graphique.

L'évolution du traitement de la nuit en tant qu'atmosphère à celui de sujet du tableau est une révolution du XIX^e siècle, bien que cela ait pu être perçu comme un élan nostalgique face aux avancées technologiques. La multiplication des nocturnes au XX^e siècle prouve l'intérêt croissant des artistes pour le thème de la nuit. Favorisant le crépuscule et l'aube à la nuit noire, les peintres et les photographes préfèrent suggérer et modeler les formes grâce au clair-obscur. Enveloppante, tantôt dangereuse, tantôt libératrice ou poétique, la nuit transforme notre rapport au monde nocturne ambivalent et apparaît donc comme un nouveau paradigme permettant à la peinture de paysage de se réinventer. Représenter l'obscurité ne servirait-il pas finalement de prétexte à célébrer la lumière ?



Vincent Van Gogh
La Nuit étoilée, 1888
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Paris, musée d'Orsay



Edward Hopper
Nighthawks (Oiseaux de nuit), 1942
84 × 152 cm
Chicago, Art Institute



Salon New York , Budapest



Raoul Dufy
Le Cargo noir, 1950
Huile sur toile, 38 x 46 cm
Caen, musée des Beaux-Arts

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Hélène Mauri



Le Havre, Entrée du port



Le Havre, Bassin, bassin de la Manche



Claude Monet
Le Port du Havre, effet de nuit, 1872
Huile sur toile, 60 x 81 cm
Potsdam, museum Barberini



John Constable
A Cloud Study, Sunset, vers 1821
Huile sur papier sur carton, 15,2 x 24,1 cm
Yale Center for British Art

