

E. Vietinghoff

Translucidité des couleurs – le phénomène décisif.

Les trois propriétés connues de la couleur sont :

- le **ton** : rouge, jaune, bleu, vert, etc.
- la **valeur** : clair, foncé
- l'**intensité** : lumineux, cru, pâle, notamment.

A la suite des expériences systématiques qu'il fait sur la technique picturale traditionnelle **des couches superposées** et du maniement des **glacis** (fines couches de couleurs), Egon de Vietinghoff débouche tout naturellement sur une autre spécificité : la translucidité. En transmettant par la parole et la pratique leur savoir à leurs élèves, les maîtres de jadis ont obligatoirement dû en démontrer les effets et les applications. Mais on a momentanément cessé de s'y intéresser (essentiellement pour les glacis foncés) à l'époque du rococo, puis on y revint pour un temps. Mais les impressionnistes y mirent définitivement fin. Lorsque Vietinghoff se met à peindre, il ne connaît aucune explication approfondie du phénomène, ni un mode d'emploi détaillé du traitement pratique de la translucidité. Elle n'est plus enseignée dans les académies qu'il fréquente, et les maigres évocations et notes concernant cette manière de peindre ne remplacent pas l'enseignement issu de la tradition.

L'éveil de Vietinghoff à son art, sa formation et ses débuts surviennent à l'époque tardive de la « modernité classique » et de l'expressionnisme, ainsi que des révolutions que sont le dadaïsme, le cubisme, le Bauhaus, le début de la peinture abstraite et du surréalisme. Tous ces nouveaux courants ne correspondent toutefois pas à sa vision des choses – il s'engage sur une autre voie. Devenu autodidacte, il va acquérir le savoir dont il a besoin par des recherches personnelles, en effectuant des comparaisons sur les originaux dans les musées et en procédant de façon empirique dans son atelier.

Durant les décennies consacrées à ces recherches, et parallèlement à ses activités artistiques, il rédige une étude sur la technique de la peinture à l'huile et aux résines. Vietinghoff y définit également la translucidité comme la quatrième propriété de la couleur. Il semble que ce soit une première dans la littérature spécialisée.

- **Translucidité : saturation des couleurs par la lumière** (le contraire : réflexion, matité)

Ainsi, toute couleur – et le blanc comme le noir – peut être translucide ou opaque. L'opacité ou la translucidité ne dépendent pas uniquement de la quantité appliquée, mais aussi des liants et de la densité des pigments, autrement dit de leur quantité dans la composition. Des couleurs pâles peuvent aussi être moins imperméables à la lumière que des couleurs brillantes, si elles la reflètent plus intensément et ne laissent pas transparaître la couleur de la couche inférieure. Au contraire, des couleurs sombres peuvent être délayées et appliquées de telle manière qu'elles semblent plus translucides que des couleurs claires.

Vietinghoff étudie ce thème de façon approfondie, afin de se faire une idée claire de la différence entre les mélanges dits additifs d'une part, et soustractifs d'autre part (effets du mélange de plusieurs couleurs en une seule, après superposition de couches translucides sur la toile elle-même). **La translucidité est le fondement de la peinture à l'huile et à la résine exécutée en couches superposées.** Sans viser la translucidité, cela n'aurait aucun sens d'utiliser ce procédé, car l'application conjuguée de toutes les couches translucides crée – mais seulement sur la toile – de nouveaux effets que ne peut obtenir une seule couleur résultant du mélange sur la palette. Si bien que c'est sa qualité translucide qui apparaît à l'œil. Cela explique que l'impression générale produite par l'application de plusieurs couches (p.ex. chez Vermeer, Goya et C. D. Friedrich) soit si fondamentalement différente de la peinture à une seule couche (p.ex. Monet, van Gogh ou Kokoschka). Et cela sans tenir compte de l'expression personnelle ou de la tendance stylistique de chacune des époques.

La différence entre translucide et non-translucide est la même qu'entre une diapositive et son tirage sur papier, totalement identiques par la valeur des couleurs, leurs tons et leur intensité, lorsque la lumière ne transparaît pas. La couleur résultant de couches superposées doit sa translucidité au fait que la lumière n'est pas renvoyée à la surface, mais la pénètre et est réfractée sur plusieurs niveaux à travers les différentes couches de couleur. Selon la définition de Vietinghoff, la couleur de chacun des glacis, en tant que matériel, n'est pas translucide, mais plus ou moins perméable à la lumière. Il utilise le terme « translucide » pour le degré de saturation de lumière de la couleur optique finale, soit celle due à la superposition des couches.

Généralement, plusieurs couches de peintures fluides et plus ou moins transparentes, dites **glacis**, sont étendues les unes sur les autres. **En raison de la perméabilité inégale des différentes couches de couleur, la lumière se reflète en dégradé aux différents niveaux des glacis.** La lumière en profondeur est celle qui atteint l'apprêt clair, après avoir traversé les différentes couches, et que de là elle est reflétée, sans que cet effet soit généralement ressenti consciemment. Au retour, elle est transformée à nouveau, car elle agit par en-dessous sur les pigments des glacis qu'elle a traversés à l'aller. Les réfractions provoquent de nombreuses interactions imperceptibles: certaines de couche en couche, d'autres dans une seule couche, aussi bien à l'aller (éventuellement jusqu'au support) qu'au retour, depuis les couches plus profondes jusqu'à la surface. Or, nous prenons conscience des couleurs comme telles uniquement par le flamboiement des pigments sous l'effet de la lumière (« émission de photons »); elles peuvent donc apparaître dans d'innombrables nuances grâce à ces infinies possibilités de réfraction de la lumière.

Si le ciel, p.ex., est peint sur la toile avec la couleur issue du mélange sur la palette de plusieurs couleurs en tubes, et cela en une seule couche plus ou moins couvrante, il n'y a pas de translucidité: la couleur apparente est plate. Le même ciel, en revanche, peut surgir de l'application de plusieurs glacis. La couleur, alors, où l'on retrouve les trois fameuses qualités (ton, valeur, intensité), et qui peut être comparable à celle mentionnée en premier, se distingue par sa translucidité due aux couches superposées: la couleur paraît plus profonde, la lumière plus naturelle, la représentation plus authentique. D'ailleurs, dans la réalité également, le bleu du ciel est translucide, puisqu'il résulte de l'effet de l'atmosphère sur l'espace sombre de l'univers. En effet, la nébulosité de l'atmosphère « laiteuse » agit sur nos yeux comme un glacis sur un arrière-plan.

Dans la représentation de la nature, la peinture à couches superposées offre l'avantage de créer une analogie avec celle-ci. C'est vrai aussi bien pour la réalisation des nuages et de l'eau, pour les yeux, la peau et les cheveux, les étoffes et la céramique, que pour les arbres, les fleurs et les fruits. On perçoit toujours quelque chose qui transparait des profondeurs; la somme des couleurs étalées les unes sur les autres donne à celle qui en résulte une qualité et une plasticité propres à l'objet. La reconnaissance du sujet par l'œil n'est pas due à la copie des formes extérieures, mais à une saturation des couleurs par la lumière, qui crée l'effet naturel.

Le mélange de couleurs par soustraction est soumis aux lois immuables de l'optique. Les facteurs suivants influencent le parcours de la lumière et la translucidité de la couleur définitive:

A Préparation de la couleur

1. densité distincte des pigments, c.-à.d. quantité de poudre en fonction du volume du liant
2. formules diverses pour les liants (p.ex. proportions, selon qu'il s'agit de résine de mélèze ou de cerisier, avec ou sans cire, etc.)

B Application de la couleur

3. épaisseur distincte des glacis: la perméabilité de la lumière diminue en fonction de la quantité de couleur appliquée
4. ordre variable des applications de couleurs sur la toile. La translucidité de la couleur n'est pas la même selon que la couleur A transparait sous la couleur B ou le contraire: $A + B$ n'égale pas $B + A$, de même que le résultat 20 peut être obtenu par l'addition de $4 + 6 + 7 + 3$, ou de $2 + 9 + 2 + 4 + 3$, etc. Une telle logique ne joue pas pour la peinture à une seule couche, car une couleur, aussi subtilement soit-elle mélangée avant son utilisation, se caractérise par une consistance homogène, et est appliquée comme telle, de sorte que le résultat souhaité ne peut être modifié que par l'épaisseur de la couche.

C'est à ce savoir que sont dus l'effet de profondeur, la chaleur et la luminosité des oeuvres aussi bien des Anciens que de Vietinghoff, et qui les rend si typiques.

« Un blanc semi-transparent, étalé sur un fond noir sec et isolé, apparaît bleuâtre, un glacis noir sur un fond blanc, brunâtre. Un orange clair, glacé sur du noir, devient gris-verdâtre, un glacis bleu de Prusse sur du blanc évolue vers le vert, etc. Les Hollandais et les Flamands – notamment Rubens, van Goyen et Jan Bruegel l'Ancien – qui ont fait un grand usage de glacis clairs et foncés, ont obtenu – selon qu'ils ont appliqué la même couleur sur une autre plus claire ou plus foncée – des tons gris chauds ou froids, dont la beauté n'aurait jamais été atteinte avec des couleurs préalablement mélangées par addition. »

E. v. Vietinghoff, Handbuch zur Technik der Malerei (Manuel de la technique picturale)

Plus les glacis de couleur sont soumis à la lumière, plus les effets sont complexes. Tous les facteurs agissent sur la translucidité et l'œil humain est un organe si subtil qu'il perçoit ces nuances pour ainsi dire infinies, selon qu'une couleur a été mélangée avant son application, puis étalée en une couche, ou qu'elle a été obtenue par des couches superposées qui la rendent translucide. C'est comme si l'œil pouvait déterminer par quels chiffres le nombre 20 a été obtenu, et dans quel ordre (20 n'égale pas tout simplement 20 – voir ci-dessus – et bleu-vert n'est pas tout simplement bleu-vert).

Ainsi s'explique le fait que la technique des couches superposées offre la possibilité d'enrichir considérablement le dégradé des couleurs du spectre. Si le but n'est par exemple qu'un message publicitaire, ou que pour tout autre motif il n'est accordé aucune valeur à des tons intermédiaires translucides, la peinture par couches superposées peut être un luxe. Toutefois, un art exigeant comme celui de Vietinghoff, qui veut atteindre l'essence des choses, ne peut s'en passer. Car cela signifierait pour ce peintre ramener à un détail le spectre des couleurs, la plasticité et l'effet naturel de son sujet – comme de cuisiner sans assaisonnement.

La peinture à une couche pratiquée depuis la seconde moitié du 19^e siècle, est le renoncement à l'un des acquis essentiels de l'art pictural européen. Tout d'abord volontaire, il est ensuite dû à l'ignorance, car le lien avec la tradition a été rompu. La façon de s'exprimer s'est modifiée. La révolution qui abat l'immobilisme et le pathos de l'académisme et du romantisme dépasse son but. **En rejetant la tradition, les artistes ont payé pour ces changements un prix très élevé – trop selon Vietinghoff.**

Bien que leurs motifs aient davantage été issus de crises plus artisanales et techniques que d'ordre spirituel-émotionnel, ils ont sacrifié les acquis précieux et pratiques de générations entières pour s'orienter précipitamment vers de nouveaux styles, et cela avec finalement la même insatisfaction. La perte du savoir artisanal a entraîné des problèmes relatifs à la représentation picturale du sujet, que l'on a cru résoudre en partie par de nouvelles visions du monde. Ainsi, en 19..., le peintre ... s'est égaré dans cette docte sentence: *« Plus c'est plat, plus c'est de la peinture »*. On n'avait pas dépoussiéré la précieuse argenterie familiale, on ne l'avait pas nettoyée et fait briller pour la servir lors de nouvelles invitations, on ne l'avait pas modernisée, non, on l'avait flanquée à la cave pour que la prochaine génération s'en débarrasse. Ce fut l'œuvre du dadaïsme, mais le savoir lié à la translucidité et à son application faisait partie de l'histoire ancienne – et l'image de la modernité n'avait rien à en faire.

Pour Vietinghoff, les réactions aux styles nouveaux qui émergent à intervalles toujours plus proches sont comparables au traitement précipité des symptômes d'une maladie. Pour sa part, il s'attaque aux racines du sujet qui le préoccupe: d'une part, la technique éprouvée des couches superposées d'huile et de résine, avec ses possibilités exceptionnelles, notamment des glacis foncés, d'autre part le fondement philosophique de la création artistique – telle qu'il la ressent et la reconnaît dans les œuvres de ses modèles.

La plasticité et l'impression de proximité de la nature ne découlent pas principalement, dans la peinture à couches superposées, de la capacité de rendre l'effet de perspective ou d'habiles dégradés. Une copie fidèle en ce qui concerne les proportions et les perspectives peut – comme un dessin scientifique – représenter l'espace de façon évidente. Il n'en demeure pas moins qu'elle n'exprime ni le volume, ni la sensualité. En revanche, une autre représentation avec un minimum de véritables perspectives et des ombres discrètes peut dégager une plasticité plus grande, si l'effet sensuel produit est dû à l'action en profondeur de la couleur elle-même.

Si les surfaces colorées sont créées de l'intérieur et semblent vivantes grâce à la translucidité due à plusieurs couches, la plasticité immanente de l'objet est rendue visible. La lumière qui se reflète sur plusieurs niveaux donne du volume à la couleur, la laisse respirer, de sorte qu'elle se montre plus charnelle sans pourtant avoir été appliquée en couches épaisses. L'impression de profondeur qui en découle semble plus naturelle que si elle est le résultat de perspectives manifestes et de hachures ou d'ombres. Une luminosité intérieure qui semble émerger de la somme des couches elles-mêmes, ainsi que des structures et des rythmes pleins de vie issus des glacis alternativement clairs et foncés remplacent bien des effets et des « trucs » nécessaires à la reproduction de l'espace et de la perspective qui s'imposent dans une autre façon de peindre.

La méthode « Ecole de la contemplation pure » établie par Egon de Vietinghoff part du principe de la vision orientée sur la couleur. Autrement dit, le contenu formel et idéal se dissout dans une sorte d'immersion, de « méditation » (terme que Vietinghoff n'a personnellement jamais utilisé). « L'école de la contemplation pure » est un des aspects spirituels de sa conception de l'art. **La technique des couches superposées de glacis fait partie de son outillage artisanal, qui repose sur la translucidité de la couleur. Associée à « l'école de la contemplation pure », elle permet de transmettre la structure intime, la vibration des objets.** L'artiste qui travaille dans le sens de la « peinture transcendante » (cf. ce chapitre) plonge pendant cet état méditatif dans un jeu de couleurs dû à la dissolution optique de l'objet. Il transcende ainsi sa forme extérieure et atteint sa nature même. **Il s'introduit dans le cœur de l'objet, il en caractérise l'essence et la dynamique par des moyens strictement visuels** (c.-à.d. sans intention intellectuelle) et rend visible sur la toile uniquement l'apparence des couleurs.

La translucidité de la couleur définitive, qui dépend de la réfraction dans chacun des glacis, est un phénomène physique d'une part, dont l'application provoque de subtils effets optiques. D'autre part, elle permet de percevoir l'essentiel, soit d'appréhender l'âme des choses. Dans la transformation et la transmission des expériences visuelles, la translucidité tient un rôle déterminant – aussi bien au niveau artisanal que philosophique. Ainsi, Vietinghoff lui-même se situe dans la polarité physique-métaphysique et se range de facto – même si c'est involontaire – parmi les mystiques.

(cf. « Vietinghoff – le mystique et ses contemporains »)

Il s'agit d'une perception axée aussi bien sur le cœur que sur la chair de l'objet, ainsi que d'une construction de celui-ci par couches de couleurs, à partir de « l'intérieur ». On pourrait dire aussi que l'objet n'est pas peint (appliqué sur la toile), mais plutôt issu des couches successives par « modelage ». C'est le résultat d'une façon de travailler contemplative ou, dans un sens élargi du terme, méditative. Ce que Vietinghoff connaît de la translucidité de la couleur et sa maîtrise de l'utilisation de celle-ci sont pour lui les conditions théoriques et techniques qui lui permettent de transmettre sa vision au spectateur. La forme n'est qu'un modèle, puis, après le processus artistique, qu'un résultat apparaissant comme une transposition. En effet, le contenu anecdotique ou le message éventuel ne l'intéressent pas le moins du monde. C'est pourquoi les œuvres de Vietinghoff, comme toutes celles nées de l'art pictural transcendantal, ne constituent pas tout d'abord une illustration, et, de ce fait, ne s'apparentent pas au naturalisme (cf. ce chapitre), bien qu'elles soient figuratives.

cf. également : Egon von Vietinghoff, DuMonts Handbuch zur Technik der Malerei, Cologne 1983 /1991 (Manuel de la technique picturale).

Textes à télécharger :

1. Egon de Vietinghoff – Biographie et bibliographie.
2. Technique des couches superposées d'huile et de résine – un héritage culturel européen.
3. Translucidité des couleurs – le phénomène décisif.
4. Naturalisme et ressemblance avec la nature – le grand malentendu.
5. Ecole de la contemplation pure – une méthode transcendante.
6. Vietinghoff – le mystique et ses contemporains.
7. L'œuvre de Vietinghoff – sujet, style et statistique.
8. L'art de Vietinghoff : l'évolution artistique – tentative d'une structure temporelle.
9. Description d'œuvres de la collection appartenant à la Fondation.
10. Description d'autres œuvres.
11. Egon de Vietinghoff et Marguerite Yourcenar
12. Fondation Egon von Vietinghoff et ses buts.