



Sur la palette de l'artiste

La physico-chimie dans la création artistique

Philippe Walter



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lettre-cdf/1938>

DOI : [10.4000/lettre-cdf.1938](https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.1938)

ISSN : 2109-9219

Traduction(s) :

On the Artist's Palette - URL : <https://journals.openedition.org/lettre-cdf/2156> [en]

Éditeur

Collège de France

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 8

ISSN : 1628-2329

Référence électronique

Philippe Walter, « Sur la palette de l'artiste », *La lettre du Collège de France* [En ligne], 39 | mars 2015, mis en ligne le 01 août 2015, consulté le 17 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lettre-cdf/1938> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.1938>

Philippe Walter
**Sur la palette
de l'artiste**

**La physico-chimie
dans la création artistique**

La chimie et l'histoire de l'art sont deux disciplines que peu de personnes associent de manière naturelle. Aujourd'hui, il est peut-être devenu possible d'avoir un nouveau regard sur l'art, en considérant davantage la dimension matérielle de la création artistique.

Je souhaite montrer comment l'innovation technologique a conduit les artistes à inventer de nouvelles manières de peindre. Mais aussi, inversement, comment la construction d'instruments scientifiques, actuellement et à l'avenir, bouleverse notre capacité d'étude et rend possible, depuis quelques années, des recherches interdisciplinaires très innovantes.

De l'Antiquité jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle, les projets artistiques imaginés par les peintres ont été dominés, dans la pratique comme dans la théorie, par le concept d'imitation de la nature, ou *mimèsis*, et d'expression sensible de la réalité. Le mythe de Pygmalion et Galatée, raconté par Ovide dans ses *Métamorphoses*, et repris par de nombreux peintres des XVIII^e et XIX^e siècles, transcende cette volonté de perfection et d'imitation du monde, qui conduit l'artiste à rêver de voir son œuvre s'animer. Deux tableaux du peintre britannique préraphaélite Edward Burne-Jones montrent comment le sculpteur, amoureux de l'image qu'il a créée dans le marbre, voit son vœu d'épouser une femme semblable exaucé par la venue d'Aphrodite, qui donne vie à la figure qu'il avait façonnée. Du point de vue de la représentation picturale, le rendu de l'aspect marmoréen, d'une part, et celui du délicat incarnat féminin, d'autre part, créent une transition chromatique remarquable de subtilité. Par l'action divine, l'ajout d'« une goutte de vie », la statue s'anime en devenant polychrome, grâce à un subtil usage de pigments vermillon pour les tons chair et à la délicate coloration des cheveux et des yeux. Burne-Jones a ainsi su recréer le poli du marbre, la douceur de la peau et la trame soyeuse des étoffes par des effets optiques liés aux coloris des objets, aux relations de tons entre les ombres et les lumières, à la nature plus ou moins brillante ou mate des reflets.

Durant les siècles suivants, les débats sur le dessin, les coloris, la lumière et la texture se sont poursuivis et le travail du peintre s'effectue en aplats, en glacis, en superpositions et en juxtapositions de couleurs. La nature des pigments et la formulation des peintures,



Edward Burne-Jones, *Pygmalion et Galatée III : les feux de la divinité* (*Pygmalion and Galatea III: The Godhead Fires*)
1878, huile sur toile, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, Royaume-Uni

pour retenir plus ou moins la lumière à travers les couches et laisser la trace du pinceau, ont joué un grand rôle dans ces évolutions. Les analyses chimiques nous éclairent sur la démarche de Nicolas Poussin lorsqu'il comprit la distinction importante qu'il existe entre un pigment et son apparence dans différents contextes naturels, par différentes interactions optiques et par les conditions d'observation. Matteo Zaccolini, peintre et théoricien de la couleur, avait en effet écrit, vers 1620, plusieurs ouvrages sur les ombres et les perspectives qui ont influencé profondément Poussin. Les analyses du manteau sur le tableau de Poussin *Eliézer et Rébecca*, conservé au *Fitzwilliam Museum* de Cambridge, nous ont permis de démontrer que l'artiste avait choisi des pigments jaunes différents pour les plis clairs et les plis sombres du vêtement d'Eliézer, c'est-à-dire soit un jaune d'antimoine et de plomb, soit une ocre riche en oxyde de fer. L'ombre n'est plus créée par l'ajout d'un pigment sombre sur une couleur uniforme ; elle est présente dans l'esprit de l'artiste et elle se prépare sur sa palette.

Tous les artistes n'ont pas eu cette démarche interdisciplinaire des grands théoriciens de la couleur et des pratiques picturales. C'est souvent grâce aux liens qui se sont établis entre les arts et les autres activités fondamentales de la société, particulièrement les activités techniques et scientifiques, que les manières de peindre ont pu évoluer. L'adaptation puis l'insertion efficace d'une technique, d'un produit chimique ou d'un outil se concrétisaient dans les pratiques artistiques par une transmission qui pouvait être d'ordre théorique ou bien totalement expérimentale. À partir de ces innovations, les artistes ont pu produire des œuvres d'art qui exploraient la nature de manière nouvelle. ■

Extraits de la leçon inaugurale du 20 mars 2014

- Leçon inaugurale parue aux Éditions Fayard le 5 novembre 2014 et disponible sur le site www.college-de-france.fr à la page du Professeur.
- Philippe Walter a également organisé un colloque sur le même sujet (voir p. 38).
- La chaire reçoit le soutien de la Fondation Bettencourt Schueller.



Philippe WALTER
Directeur de recherche
au CNRS, Directeur du Laboratoire
d'archéologie moléculaire
et structurale à l'université
Pierre et Marie Curie