

Pluralité des lumières de Skagen. Traductions picturales de P. S. Krøyer et Anna Ancher

Guénola Stork (Centre d'histoire de l'art et d'histoire des représentations de Nanterre)

Résumé

P. S. Krøyer (1851-1909) et Anna Ancher (1859-1935), peintres fondateurs de la colonie de Skagen (Danemark), proposent deux types de lumières dans leurs peintures : le premier se rend célèbre pour ses tableaux de bord de mer et la seconde, pour ses scènes d'intérieur intimistes. P. S. Krøyer développe une lumière propice à l'épanouissement de la durée, abordant ainsi la double question du temps et de la mémoire. Chez Anna Ancher, la lumière devient figure centrale du tableau. Les fenêtres de lumière sont une suggestion du hors-champ de l'œuvre et développent son intimité ou *hygge*.

La question de la lumière en peinture entraîne un discours sur la couleur. C'est un domaine encore peu étudié dans l'histoire de l'art, où la multiplicité et l'approximation du vocabulaire reflètent ses limites et sa méconnaissance. Les termes employés sont souvent à l'image des couleurs sur la palette du peintre, confondus, juxtaposés : lumière picturale, couleur lumineuse, couleur comme lumière.

Du Moyen Âge à l'impressionnisme, on assiste à une autonomisation progressive de la lumière. Le couple lumière et ombre, célèbre de l'histoire de la peinture, aura tour à tour une fonction didactique, théâtrale et religieuse, philosophique (chez Rembrandt notamment). La lumière sera enveloppante dans certains tableaux, ou au contraire irradiante, allant jusqu'à se démultiplier par le biais de miroirs ou autres accessoires. Elle devient polysémique.

C'est précisément le dix-neuvième siècle qui est le théâtre du retournement définitif du rapport entretenu entre couleur et lumière, l'impressionnisme constituant l'apogée de l'intégration esthétique de la réalité physique du matériau, sans renoncer à l'apparence. Les recherches de Claude Monet et de ses camarades (issues de celles de William Turner) sont l'aboutissement d'une nouvelle réflexion sur la traduction de la lumière en peinture : elle n'est plus uniquement considérée en opposition avec l'ombre, mais comme un élément constitutif de celle-ci. Les couleurs ne sont plus mélangées sur la palette. L'ombre colorée envahit peu à peu les toiles. L'artiste travaille sur la suggestion, le flou, l'évocation, et dépasse les frontières du voir, incitant le regardeur à une participation plus active dans sa lecture du tableau.

Grâce à l'évolution de la chimie et à l'arrivée des couleurs en tubes, les peintres peuvent plus aisément délaissé le travail en atelier. Ils captent enfin *in situ* la mobilité des rayons du soleil et ses reflets dans la nature, travaillant encore davantage l'empâtement, le contraste coloré. La peinture est depuis lors l'illustration d'un paradoxe saisissant : elle devient véritablement matière afin de mieux traduire encore la dématérialisation de ce qu'elle représente, développant la part d'irréalité du réel.

C'est en ce sens que les deux œuvres que j'aborderai trouvent leur place dans cette période remarquable de la fin du dix-neuvième siècle, enrichissant elles aussi les diverses recherches menées sur la traduction de la lumière en peinture. Il s'agit de deux artistes danois, P. S. Krøyer et Anna Ancher, tous deux membres fondateurs de la désormais célèbre colonie de Skagen au Danemark.

Skagen, lieu de lumière

Skagen est un petit village pittoresque. La spécificité de sa lumière attire encore aujourd'hui de nombreux visiteurs, y compris des Scandinaves, pourtant coutumiers des longues nuits claires de l'été. Pourquoi cette lumière est-elle en ce lieu encore plus merveilleuse à leurs yeux comme aux nôtres ? La situation géographique de Skagen, unique, en est l'une des principales raisons : à la pointe septentrionale du Danemark, au point de rencontre de deux mers, le Skagerat à l'ouest, le Kattegat à l'est. Ces immenses masses d'eau constamment en mouvement se rejoignent en une seule vague s'harmonisant avec la blancheur exceptionnelle du sable. La lumière se reflète sur ces surfaces éclatantes avec d'autant plus de pureté qu'aucun obstacle ne s'interpose. Les soirs d'été, le soleil reste bas très longtemps, engendrant une lumière diffuse qui ne se dissipe que très lentement.

En 1859, le poète et conteur Hans Christian Andersen visite Skagen et, charmé par le site, exhorte les artistes à s'y rendre :

Cette ville entre deux mers écumantes, une ville sans rues ni ruelles, où l'air est plein des cris des mouettes et des oies sauvages au-dessus des dunes de sables mouvant et de l'église ensevelie, balayée par les vents. Si tu es peintre, suis-nous là-haut, tu y trouveras des sujets¹.

Que l'envolée lyrique du grand écrivain danois influença ou non les artistes, peu importe. Quelques années plus tard, Skagen devient le lieu de prédilection d'une poignée de jeunes peintres. Entre 1870 et 1900, une

¹ Hans Christian Andersen, cité dans Knud Voss, *Les peintres de Skagen*, cat. exp., Paris, Maison du Danemark, 24 avril – 17 mai 1980, p. 9.

véritable colonie d'artistes se forme. Des artistes, poètes, critiques, écrivains s'y retrouvent, liant des amitiés. Les peintres de différents pays (mais surtout du nord de l'Europe) y ont trouvé les motifs traditionnels de bord de mer baignés par une lumière très particulière. Qu'elle soit intérieure ou extérieure, elle est en effet au centre de leur travail. Mais plus qu'un prétexte à peindre la banalité d'un quotidien, la lumière de Skagen offre la possibilité de révéler une atmosphère de rêves, de pensées intériorisées, une approche singulière de la mélancolie. P. S. Krøyer et Anna Ancher, chacun à leur façon, ont traduit, l'un, la lumière extérieure, avec des peintures de bord de mer, l'autre, la lumière intérieure de scènes tranquilles du quotidien.

L'ampleur de leurs œuvres est considérable. Toutefois, peu de tableaux seront évoqués car ce qui importe avant tout est le temps accordé au regard. Afin de s'imprégner de leur lumière, de l'atmosphère qui s'en dégage, il n'est pas utile de multiplier les images, mais plutôt d'accepter de s'impliquer dans un rapport à l'image. Ainsi, leur lecture doit être menée avec précision et lenteur. Pas à pas, elle amènera le regardeur que nous sommes vers une nouvelle perception, elle l'obligera à découvrir ou à redécouvrir ce qu'il n'avait pas vu ou mal vu.

P. S. Krøyer (1851-1909) : une lumière intemporelle

Peder Severin Krøyer est considéré comme l'un des artistes les plus brillants du Danemark, pionnier de la « percée moderne » de la peinture danoise. Il voyagea beaucoup et fut reconnu de son vivant sur le plan international. À partir de 1882, il passe presque tous ses étés à Skagen, où il peint la majorité de ses tableaux. Il excelle dans tous les genres. Son talent atteint son apogée avec ses peintures de grand format représentant des figures sur la plage de Skagen, dans une lumière teintée d'un bleu si particulier qu'on utilisera à leur égard la qualification de l'heure bleue. Ces tableaux sont souvent construits sur des diagonales, présentant des vues immensément ouvertes, autorisant un glissement du regard. Le lieu et le temps choisi pour ces images ne sont pas des hasards. L'heure bleue est en effet le moment où la lumière déclinante noie deux journées l'une dans l'autre, symbolisant le passage impalpable du temps. Il ne s'agit ni du coucher de soleil ni de son lever, mais bien d'une sorte d'entre deux. Afin de traduire ce moment si particulier, P. S. Krøyer emploie une technique qui lui est propre. En effet, à une époque où les Français travaillent la touche papillotante, fragmentée, la juxtaposition des couleurs sur la toile, il s'attache avant tout à la fluidité. Il réussit à rendre l'harmonie parfaite entre une lumière et un espace, il unit en une seule séquence lumière-espace-temps avec une modernité préluant le monochrome. Le tableau de 1893 *Soir d'été sur la plage sud de Skagen* (figure 1) constitue l'un des plus beaux exemples

de la série de l'heure bleue. Cette œuvre dégage une plénitude très particulière, alliée à une certaine mélancolie. Comment l'artiste parvient-il à susciter chez le regardeur ces impressions entremêlées ?



Figure 1. P. S. Krøyer, *Soir d'été sur la plage sud de Skagen*, 1893, huile sur toile, Musée de Skagen.

La composition est excentrée, ce qui amplifie l'immensité spatiale. Aucun élément de rupture n'arrête véritablement le regard, qui se perd dans ce paysage sans limites. Les figures des deux femmes elles-mêmes ne constituent pas un véritable obstacle à une lecture fluide de l'œuvre : leurs silhouettes s'intègrent totalement dans ce panorama de bord de mer dont elles balisent l'espace. D'une part, par le choix des couleurs de leurs robes qui équilibrent le reste de la palette ainsi que par une touche légère. D'autre part, par la direction de leur promenade, prétexte sans aucun doute à mener notre regard vers le hors-champ du tableau. Malgré l'identité connue des deux jeunes femmes (il s'agit de Marie Krøyer, épouse de l'artiste, et de Anna Ancher), leur posture de dos développe l'empathie éprouvée par le regardeur qui peut à son tour se projeter sur cette plage. Ce type de composition où les personnages s'éloignent du premier plan afin de guider le regard vers l'arrière-plan est un procédé cher à P. S. Krøyer, qui l'utilise déjà avec talent lorsqu'il peint *La plage sud de Skagen* en 1883. Là, une esquisse de pas dans le sable nous fait découvrir au loin un personnage presque improbable.

Mais revenons à *Soir d'été sur la plage sud de Skagen*, où la lumière unit les différents plans, tout en irradiant sur toute la surface de la toile. La touche utilisée pour le sable, la mer, le ciel est toujours fondue, ce qui permet de glisser d'un plan à un autre, à l'infini. Les ombres colorées du

premier plan exacerbent l'harmonie entre le temps et l'espace, la teinte majeure du ciel et de la mer s'y retrouvant dans la double mouvance du sable et de la lumière.

Toute la composition est organisée de façon à accentuer l'intemporalité de la scène. L'emploi du bleu est utilisé particulièrement à bon escient, car il s'agit d'une couleur fuyante, suggérant un hors-champ et un hors-temps. La diagonale principale donne à la lumière la dimension intemporelle que n'apporterait pas une vue frontale et rapprochée de ce même paysage. En ce sens, le talent de P. S. Krøyer illustre bien les propos de Georg Simmel qui aborde dans l'un de ses ouvrages la question de la *Stimmung* du paysage, c'est-à-dire de son atmosphère :

la *Stimmung* [...] pénètre tous les détails de celui-ci, sans qu'on puisse rendre un seul d'entre eux responsable d'elle : chacun en participe d'une façon mal définissable – mais elle n'existe pas plus extérieurement à ces apports qu'elle ne se compose de leur somme².

C'est en effet un ensemble de détails qui donne à cette peinture son double caractère mélancolique et serein. Le bleu est de toute évidence la couleur de la mélancolie, mais ce bleu là, utilisé ici par P. S. Krøyer, n'est-il pas encore le traducteur d'autres sentiments ? À y regarder de plus près, il ne s'agit pas d'un simple bleu, mais de nuances associées subtilement qui donnent l'impression d'un bleu omniprésent. Ses ombres sont à certains endroits empreintes de mauve et P. S. Krøyer « tue » l'une de ses deux couleurs complémentaires en y incorporant souvent du blanc. Afin que s'harmonisent le mauve, couleur froide, et le jaune, couleur chaude, il les relie d'un plan à un autre, jouant à prolonger les ombres colorées du sable par la surface de la mer, puis par celle du ciel. On retrouve ces procédés dans d'autres toiles, notamment dans *Soir d'été à Skagen. La femme de l'artiste avec le chien au bord de la mer*, de 1892.

Durant ces années passées à Skagen au côté de son épouse, P. S. Krøyer réalisa de nombreux tableaux sur ce thème de la promenade au bord de la mer. Bien évidemment, les couchers et levers de soleil sur la mer ont toujours été un prétexte utile à la traduction de la lumière sur une toile. De Claude Lorrain aux impressionnistes en passant par William Turner, les exemples sont légions. P. S. Krøyer réussit néanmoins à en renouveler le traitement en choisissant de représenter cette scène au moment précis où le jour et la nuit ne se distinguent pas l'un de l'autre, mais se marient l'un à l'autre. C'est pourquoi l'absence répétée de rupture spatiale dans ses œuvres est certainement à mettre en parallèle avec une absence de cassure entre le

² Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1988, p. 239.

jour et la nuit, dont l'enchaînement est comme une longue promenade dans le temps.

Anna Ancher (1859-1935) : une lumière de l'intime

Dans l'histoire de la colonie de Skagen, Anna Ancher tient un rôle majeur. Fille des aubergistes Ane Hedvig et Erik Brøndum, elle épouse en 1880 le peintre Michael Ancher, qu'elle a rencontré à Skagen en 1874. Avec P. S. Krøyer, le couple Ancher va former le noyau créatif de la colonie. Au même titre que ses camarades, Anna Ancher se passionne pour la lumière de plein air. Toutefois, elle opte essentiellement pour une peinture plus intériorisée, se tournant vers la scène d'intérieur. Ce choix l'oblige à travailler seule, à se tenir légèrement en retrait de la colonie. Elle fut tout de suite très appréciée en tant que peintre. Le grand P. S. Krøyer lui-même avait une grande estime pour son travail, et ce qui est encore moins courant pour une femme peintre de cette époque, elle trouva chez son époux un soutien et un encouragement sans faille. Non seulement il ne lui demanda pas d'arrêter de peindre après leur mariage, comme c'était souvent le cas dans les couples d'artistes de la fin du dix-neuvième siècle, mais il organisa leur vie et son propre travail afin de lui laisser l'entière liberté d'exercer son art.

La production picturale d'Anna Ancher est très importante et témoigne au fil des années d'une véritable évolution. Si l'ensemble de l'œuvre observe une grande cohérence dans le choix et le traitement des sujets, on ne peut manquer de reconnaître sa modernité naissante. Les voyages de l'artiste, ses échanges avec les milieux intellectuels et artistiques de son temps ont enrichi indéniablement son expérience pratique. Très jeune, déjà, elle était reconnue pour son sens de la couleur et de la lumière. C'est sous la plume de l'un de ses amis, le peintre suédois Oscar Björck, que l'on trouve l'un des éloges les plus justes qui fût fait de son art et de sa personne :

J'avais la plus grande admiration pour Anna Ancher, comme personne et comme artiste, – elle était comme un rayon de soleil, et il y avait quelque chose dans ses peintures que personne d'entre-nous ne possédait autant qu'elle, un dévouement serein au travail et un coloris, si repu et savoureux qu'il procurait autant de plaisir que s'il avait été un fruit mûr³.

³ Extrait d'une lettre de Oscar Björck à Karl Madsen, décembre 1929, cité dans *Skagenmålarna*, cat. exp., Millesgården, 27 janvier – 17 mars 1996, Sandler Mergel AB, p. 29-30 : « Min stora beundran, både som person och som konstnär, hade Anna Ancher, – hon var som ett solsken, och i hennes målningar fanns något, som ingen av oss andra ägde i samma omfattning, en stilla hängivenhet inför uppgiften och en kolorit, som var så mättad och mustig, att man njöt den som man njuter en mogen frukt. » ; je traduis.

Ce « coloris, si repu et savoureux », constitue bien évidemment l'un des éléments clefs de la qualité de la lumière de ses tableaux. D'autres facteurs interviennent également. Elle place très souvent ses personnages dans des intérieurs clos, éclairés par une lumière filtrée par des fenêtres, des rideaux, des portes semi-entrouvertes. Elle s'inspire sans nul doute de procédés largement utilisés par les peintres hollandais du dix-septième siècle, mais y ajoute sa propre perception d'un monde qui lui est familier depuis l'enfance. Le regard qu'elle porte sur ses modèles est celui de la mère, de la fille, de l'amie ou de la simple habitante de Skagen, habituée à cette population de pêcheurs qu'elle côtoie au quotidien.

Les scènes d'intérieur d'Anna Ancher ont la particularité de dépasser la simple représentation de l'intimité. Plusieurs éléments récurrents dans son œuvre font glisser cette intimité vers ce que j'appelle une représentation de « l'intime », c'est-à-dire que l'artiste parvient à suggérer l'intérieur de l'intérieur. L'espace de ses tableaux est fermé sur lui-même ; fenêtres, portes et murs sont là pour le protéger de l'extérieur, mais également afin de créer des ouvertures internes permettant de le démultiplier. Ainsi, à la manière hollandaise, les effets de perspectives sont nombreux. Une distance réelle s'instaure souvent grâce à des espaces vides aux premiers plans. Ce procédé atteint son apogée dans les scènes d'intérieur dites vides, sans figures, où seule la lumière traverse la pièce. L'espace intérieur est alors le sujet véritable du tableau et n'est plus envisagé uniquement comme prétexte à peindre une figure.

Toutefois, lorsque la figure est présente, elle est souvent de dos, ce qui permet au regardeur de s'impliquer plus profondément dans l'image. Ou alors, Anna Ancher peint souvent les personnages absorbés (dans le sens défini par l'historien de l'art Michael Fried) avec une grande économie de détails narratifs. Sa palette est généralement très simple, ce qui accentue l'importance accordée aux éléments architecturaux tels que portes, murs et fenêtres, qui sont bien évidemment cruciaux pour leurs rôles de support et de filtre de la lumière. Car enfin, si l'intimité de sa peinture trouve toute sa plénitude, c'est bien par la lumière qui l'éclaire et nous éclaire en conséquence.

L'une des œuvres fondamentales qui permet d'illustrer ce propos est *Prière du soir*, de 1888 (figure 2). Curieusement, Anna Ancher n'était pas très satisfaite de ce tableau, qui est pourtant aujourd'hui l'un des joyaux de la collection du Musée de Skagen. Elle écrit à son sujet :

C'est seulement par la couleur que j'ai essayé ici d'exprimer quelque chose, la figure n'est pas très bonne, le motif n'a pas l'air naturel ; mais il se trouve

qu'Helga avait entendu une histoire sur ce thème et voulait faire comme la petite fille dans le conte⁴.



Figure 2. Anna Ancher, *Prière du soir*, 1888, huile sur toile, Musée de Skagen.

Le modèle de *Prière du soir* est en effet la fille de l'artiste, Helga Ancher. Elle est agenouillée, de dos, dans la posture de la prière. La figure, petite dans l'ensemble de la composition, attendrit et suscite le recueillement. Cette scène ne comporte que très peu d'éléments narratifs : un lit, une chaise. Il est remarquable de voir que la moitié supérieure de l'œuvre est occupée par un mur presque monochrome. Le traitement du motif de ce tableau préfigure déjà le goût de l'artiste pour les espaces vides. Aucune

⁴ Anna Ancher, *Breve fra Anna Ancher*, Knud Voss [éd.], Stockholm, Herluf Stockholms Förlag, 1984, p. 50, extrait de lettre de 1889 à Viggo Johansen : « Det er kun som Farve jeg har ment noget dermed, Figuren er ikke rigtig god, Motivet ser lidt unaturligt ud; men det er set saadan, Helga havde faa't en Historie i den Retning og vilde saa gjøre som Pigen i Fortaellingen. » ; je traduis.

indication architecturale n'ouvre la scène sur un extérieur. La fenêtre n'est pas explicitement représentée, mais on la devine tout de même grâce à la lumière qui traverse la pièce et autorise le regardeur à imaginer une ouverture sur la droite du tableau. Seule la trajectoire de la lumière lui permet d'intégrer le hors-champ du tableau à l'intérieur de celui-ci et c'est ainsi qu'il y pénètre à la fois visuellement, intellectuellement et émotionnellement. La lumière enveloppe la petite fille agenouillée. Elle a également un rôle d'accroche du regard, avec l'édredon rouge ; elle est réflexive et indicatrice. Le mur devient en effet support et réflecteur de la lumière qui indique alors subtilement l'architecture de la pièce : un simple dégradé de lumière sur la couleur employée pour le mur permet de comprendre qu'il s'agit d'un coin. L'ameublement va, bien sûr, dans le sens de cette lecture de la pièce. Il est toutefois important de bien voir que ni la touche ni le dessin ne viennent rompre la surface fluide du mur où le regard glisse comme sur l'un des paysages ouverts de P. S. Krøyer.

Quelques accents de lumière construisent par ailleurs la composition, inscrite sur une double diagonale : le coin supérieur gauche du mur, la fillette et l'édredon. Ainsi, les points forts du tableau sont marqués. La forte présence du mur contribue à définir l'espace intérieur comme espace de l'intimité. Comme l'écrit Daniel Arasse à propos des tableaux de Vermeer, « [...] ils mettent en valeur [...] ce qu'on peut appeler la clôture d'un espace privé⁵ ».

De la fenêtre comme filtre de lumière vers la fenêtre de lumière

La fenêtre est l'un des motifs les plus importants des intérieurs d'Anna Ancher. La diversité de ses représentations et sa dimension symbolique en témoignent largement. Son évolution illustre les recherches de l'artiste. Dans *Rayon de soleil dans la pièce bleue*, de 1891, elle est doublement présente, de façon réaliste et symbolique. De fait, ce tableau constitue un jalon dans l'évolution picturale de l'artiste qui, au fil des années, va parfois travailler sur la disparition de la figure au profit d'une mise en valeur de l'espace par la lumière. Les « tableaux de lumière » accrochés sur le mur du fond de la pièce sont cette fois au centre de la composition, alors que le personnage devenu finalement secondaire se tient à l'écart. Anna Ancher déplace progressivement le motif direct de la fenêtre à la simple représentation de son dédoublement lumineux, accentuant l'intimité de ses scènes d'intérieur. Ainsi, elle inverse le procédé traditionnel : alors que la fenêtre permet de voir naturellement la lumière qui la traverse, c'est par le biais direct de la lumière qu'elle est vue. Le motif de

⁵ Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1996, p. 146.

la fenêtre incarne une forme trouble de l'interpénétration entre intérieur et extérieur.

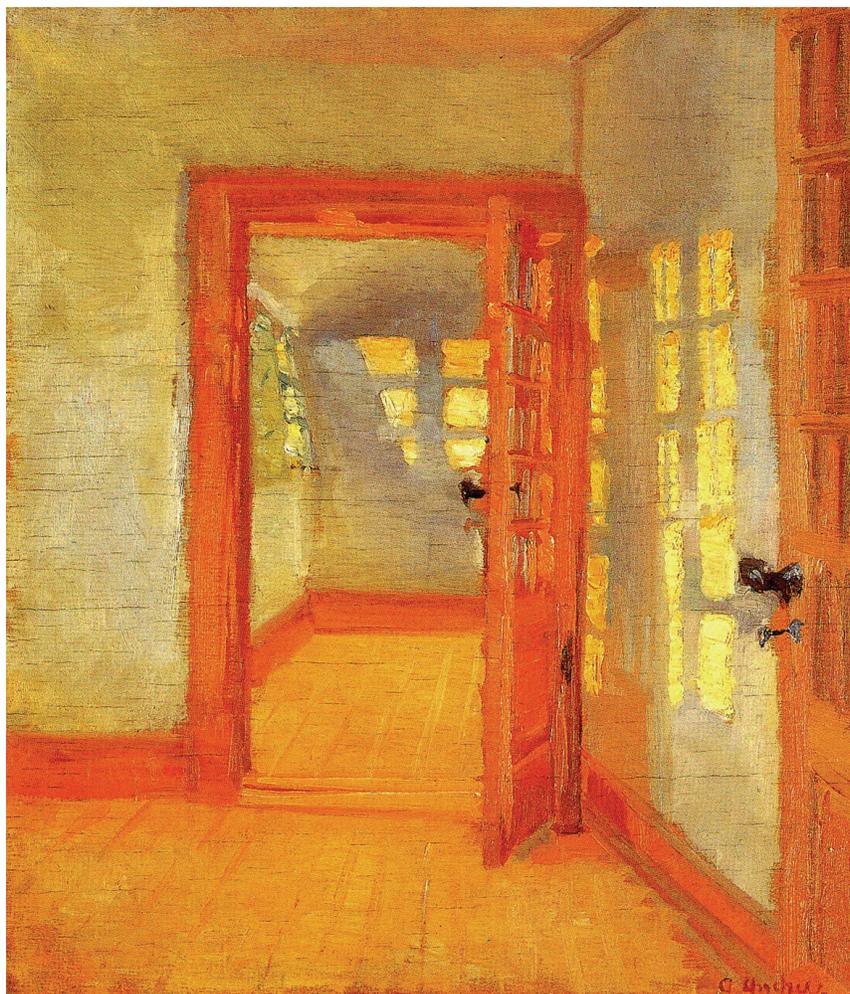


Figure 3. Anna Ancher, *Intérieur, annexe Brøndum*, 1918, huile sur bois, Musée de Skagen.

Le tableau *Intérieur, annexe Brøndum*, de 1918 (figure 3), est en ce sens une admirable illustration de la modernité naissante qui caractérise certaines œuvres d'Anna Ancher. La figure y est totalement supprimée. Le peintre rend éloges à l'espace intérieur « vide », baigné de lumière. Elle dématérialise le sujet, pour se concentrer sur la lumière seule, une lumière traversante, qui vient précisément combler le vide. Anna Ancher rejoint la perspective intellectuelle des peintres de son époque, l'abandon progressif du sujet au profit d'une traduction de la sensation pure, mais s'en détache par le traitement qu'elle en propose. Elle restera en effet toujours proche d'une certaine réalité, ne l'abandonnant jamais complètement. *Intérieur*,

annexe Brøndum est une huile sur bois, de petites dimensions. Elle présente la particularité d'être totalement dépouillée d'objets, comme le souligne Annette Johansen : « [...] *Intérieur, Annexe Brøndum*, dans lequel le sujet a été gommé de tous détails anecdotiques, et dont l'atmosphère éphémère des pièces est transmise par la lumière et les couleurs⁶. »

Seuls les motifs conjoints de la clé et de la poignée de porte pourraient se rapporter à la notion d'objet. D'autre part, le rideau vert (dans le fond à gauche) à peine esquissé et difficile à voir sans un peu de recul, évoque le passage ponctuel des habitants de la demeure dans cette pièce. Le tableau est structuré par un rythme binaire : l'encadrement de la porte comme frontière à deux espaces miroirs, où tout procède du redoublement architectural, question-réponse des vides et des pleins qui pourraient s'emboîter les uns dans les autres. La perspective globale est ici plus centrée, et cela entraîne une profondeur de champ plus grande. La suggestion indirecte d'une fenêtre par les reflets de lumière sur les murs, introduit un mode d'enfermement singulier de la composition, dominée par un mouvement courbe et concentrique, traversant la toile comme un arc de cercle.

Mais davantage que par le cadrage choisi mettant en perspective les pièces entre elles, c'est par le choix d'une palette très chaude, organisée sur un dégradé de tons chauds (dont le blanc est le point de départ le plus froid, saturé peu à peu de jaune et d'orangé – lumière, plancher, porte), qu'Anna Ancher distingue cette œuvre de ses autres intérieurs sans personnage.

La représentation typique des reflets de lumière accède ici à une certaine forme d'apogée, puisqu'ils constituent le seul élément décoratif des larges surfaces murales. À la manière des sabots dans *L'heure de midi, Intérieur* (vers 1914), ils relient la première pièce à la suivante. Cette continuité spatiale est également soulignée par les lignes du plancher. La couleur posée très en relief sur la toile habille en quelque sorte le mur, donnant à ces fenêtres de lumière une nouvelle dimension. Leur pouvoir de narration est lié à celui de suggestion : par leur présence se matérialise celle de la fenêtre. La porte joue un double rôle. Tout en ouvrant une perspective intérieure, elle filtre la lumière en provenance de l'extérieur. La lumière se démultiplie ainsi par le biais des jeux d'ouvertures ou de fermetures de portes et fenêtres.

Il semble qu'Anna Ancher ne choisit pas de représenter une pièce totalement vide pour insister sur ce vide, mais plutôt afin de glorifier l'espace lui-même. Tout appelle le regardeur à pénétrer dans cet espace et

⁶ Annette Johansen, *Krøyer and the Artists' Colony at Skagen*, cat. exp., The national Gallery of Ireland, October 18th 1998 – January 3rd 1999, p. 64 : « [...] Interior. Brøndum's annexe, in which the subject has been stripped of all anecdotal detail, and the fleeting mood of the rooms conveyed through light and colour. » ; je traduis.

non pas à le fuir. L'encadrement de la porte centrale est non seulement une découpe dans le mur, mais également dans le tableau lui-même derrière lequel un autre tableau, emboîté dans le premier, capte notre regard.

Il est curieux de constater à quel point les différents écrits sur ce tableau se focalisent sur le talent de coloriste d'Anna Ancher. Paradoxalement, sa maîtrise de la représentation de l'espace est rarement retenue. Pourtant, il s'agit de l'espace à l'état pur, dépouillé de toutes connotations narratives, hormis sa situation dans un instant très précis : la position et l'intensité des reflets lumineux forcent le tableau à se détacher d'un passé ou d'un avenir. Avec cet intérieur, Anna Ancher n'adopte pas une représentation traditionnelle type, en éliminant volontairement objets et meubles familiers, vers lesquels le regardeur peut se projeter mentalement et sur un plan émotionnel. Le motif est réduit à une extrême simplicité. Toutefois il survit, comme si l'artiste ne pouvait se résoudre à franchir la barrière entre figuration et abstraction.

Dans cette peinture se concentrent certains des éléments les plus importants de l'œuvre d'Anna Ancher, et sur lesquels elle a travaillé toute sa vie, afin d'approfondir son approche de l'espace intérieur. Ce tableau apparaît comme une sorte de résumé de ses recherches à ce sujet, déplaçant le statut de la scène d'intérieur. En effet, malgré un renoncement complet à tous détails anecdotiques, elle réalise ici l'un des intérieurs les plus intimes de son œuvre. Elle y affronte l'espace véritable par le vide ; vide qui n'en est pas un car rempli de la circulation de la lumière : toute l'âme du peintre est là, le dit et le non-dit se superposent, abandonnant le regardeur à son imagination subjective.

Il est remarquable de noter que de tous les intérieurs vides connus aujourd'hui de sa main, *Intérieur, Annexe Brøndum* est le plus tardif. Ce tableau magnifique de simplicité marque une forme d'aboutissement des recherches d'Anna Ancher en ce domaine. Avec ses reliefs de lumière accrochés au mur, il est bien plus qu'une scène d'intérieur au caractère intimiste. La récurrence croissante de ce procédé, souvent associé à des scènes comprenant peu de personnages, interroge notre perception de l'espace mural. La conception du mur comme lieu de lumière se recoupe avec celle de tableau dans le tableau. Le mur réfléchit la lumière qui devient au sens propre véritable œuvre d'art, un « tableau de lumière ».

Intérieur, Annexe Brøndum interpelle le regardeur à plus d'un titre. Il en est un qui mérite enfin d'être abordé plus en détails : celui que la langue danoise nomme *hygge*. Ce terme, véritablement impossible à traduire en français par un seul mot, qualifie en danois une forme d'atmosphère positive, de bien-être particulier, d'intimité, dans un contexte spécifique. Il s'apparente au mot anglais *cosy* (en suédois *mysig*, en allemand *gemütlich*), mais s'y apparente seulement, car son analyse et son interprétation

pourraient constituer une étude longue et complexe qui ne saurait être menée dans ces lignes. Toutefois, il est bon de retenir que l'une de ses acceptions participe de la démarche d'un retour sur soi en se retirant du monde. Il semblerait qu'Anna Ancher ait traduit cela de différentes façons dans ses peintures, notamment avec ses personnages de dos et ses pièces vides. Le *hygge* qui se dégage de *Intérieur, Annexe Brøndum* touche profondément à l'intérieur de l'intérieur (en latin *intimus*) : l'intérieur devient refuge, lieu protecteur, où la lumière est le seul témoignage du mouvement et de la vie, suscitant l'envie du regardeur de s'imprégner de son atmosphère en pénétrant ce lieu paisible. C'est pourquoi on préférera à la simple dénomination de scène d'intérieur celle de scène de l'intime.

Un temps de lumière

Qu'elle soit intérieure ou extérieure, la lumière de ces tableaux a la particularité de créer des espaces infinis, même lorsqu'ils sont fermés. Chez Anna Ancher, un lien très fort entre lumière et architecture lui permet de jouer entre extérieur et intérieur. Elle développe une lumière matière, qui, d'élément fondateur de l'intimité de ses scènes d'intérieur, en devient le véritable sujet. Tout est peu à peu organisé en fonction d'une libre circulation de la lumière.

Dans les tableaux de l'heure bleue de P. S. Krøyer, la lumière acquiert une dimension particulière : celle du temps et de la mémoire. Le rapport intime instauré entre ces œuvres et le regardeur n'est possible que si ce dernier est en empathie avec le premier. Ainsi, la perception de l'atmosphère engage d'une certaine manière l'esprit et met en cause le phénomène de mémoire, de souvenirs. Si le regard ne peut se détacher des bords de mer de P. S. Krøyer, c'est bien que leur lumière, caractéristique première de leur atmosphère, nous place dans un temps hors du temps, ce qui à son tour suppose une mémoire de la perception.

Les œuvres de ces deux artistes sont propices à l'épanouissement de la durée. Ce sont des images posées dans le temps, un « temps de lumière » qui caractérise leur atmosphère (*stemning*) et leur intimité (*hygge*). Il faut, naturellement, voir ces tableaux *in situ*, car leur lumière a le pouvoir, selon la jolie formule de Georges Didi-Hubermann, « de posséder l'œil du regardeur⁷ ».

⁷ Georges Didi-Hubermann, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 21.