

Les Cahiers de médiologie 10

.....

Lux
des Lumières aux lumières



90 F
12,20 €

Gallimard - ensib



MARIE ROSE FAURE

Découverte de la nuit

Si, les derniers jours du XX^e siècle, nous avons fait l'expérience de la privation de l'électricité, cent ans auparavant, nos pères vécurent l'événement inverse. Des modes d'éclairage nouveaux déplacèrent la frontière entre le jour et la nuit. Ressuscitons ici, guidés par des artistes, des écrivains, leur découverte de la nuit, sous l'effet d'événements aussi différents que la diffusion des estampes japonaises, l'invention de la photographie, l'installation de l'éclairage au gaz ou les Expositions universelles.

Hiroshige
Utagawa,
*Sarukawa-
cho au clair
de lune*,
90^e vue de la
série
d'estampes
*Cent rues de
sites célèbres
d'Edo*, 1856.
Photo Laurent
Bessol.



L'estampe japonaise et la nuit visible

Les ambassadeurs du Soleil Levant sont reçus à Paris avant de montrer à l'Exposition universelle de Londres en 1862, l'art du Japon. L'estampe japonaise éveille alors l'intérêt des collectionneurs, mais devient aussi pour les peintres ce que Proust nomme « une utilité d'œuvre d'art ». L'exposition à l'École des Beaux-Arts de Paris (1890) présente 750 estampes et 450 livres illustrés de *mangas*. Monet accroche à Giverny trois effets de nuits éclairés non seulement par la lune mais par ces lampions tenus en main par des personnages qui traînent leurs ombres de façon fantomatique. Hiroshige et Kunisada parlent des quartiers de plaisir, mais aussi, à travers les averses de neige mêlées aux bleutés nocturnes, imposent l'intérêt de la vision pour la nuit. Littéraires et peintres retiennent ces variations de couleurs obtenues par effet de fluidité, résultat de la pression d'un papier humide sur un bois teint par un pinceau trempé dans de l'eau colorée. À l'image, s'associent les textes des voyageurs. Loti traverse ville et campagne à Nagasaki et s'étonne de l'animation nocturne, croisant des porteurs « de lanterne de route » pareille à celles d'Hiroshige. Whistler, le premier, s'enfonce dans la nuit, sur la Tamise, conjuguant et sa fascination pour l'étrangeté du motif venu du Japon et son admiration pour les effets buvards de l'estampe. La couleur, dit-il, doit être « un souffle sur la surface d'une vitre ». Il expose treize nocturnes en 1874 à la Flemish Gallery. Proust, plus tard, retiendra celle où la ville s'étire dans le fond, soulignée par les reflets de ses éclairages tandis que les bateaux, à peine plus foncés, esquisses noyées dans des teintes délavées s'enveloppent d'une lumière uniforme. (*Nocturne en bleu et or - La baie de Southampton*, 1872). Il note à son sujet « les petites marines... et les choses genre japonaises¹ ».

Voir la nuit ! Et surtout par quel procédé la représenter ? Manet peint *Clair de lune sur le port de Boulogne*, 1869 (Orsay). La clarté vient du fond, de l'eau sur laquelle des embarcations grises portent les marques jaunes de lumière dont on ne peut voir la source artificielle. Groupe de sept femmes à gauche, au bonnet blanc prenant le sombre et à droite, les tonneaux estompés. Et c'est la conquête des tons très clairs attirés par une lune auréolée où le bleu se mêle au jaune traversé d'une large tache presque blanche jouant de l'opposition avec des bleus très foncés. Manet jongle avec sa maîtrise de la technique des glacis sur les robes rouges, avec la modernité des tubes de peinture à l'huile fabriqués par Lefranc pour le ciel, avec la science de Chevreul à propos de la théorie de la complémentarité des couleurs. Cette même année, *Le Balcon* (Orsay) présente des transparences identiques sur la robe de Berthe

1. Marcel Proust, *Correspondance*, Tome V, p. 219 et 221, Plon.

Morisot. Plus de térébenthine et la fluidité de la matière laisse apparaître la toile : plus d'épaisseur et les noirs et les vagues de la mer gagnent en profondeur. Manet peint encore la nuit en 1880 avec pour sujet « *L'évasion de Rochefort* » (Orsay). Peu de ciel sombre et une mer qui envahit le tableau. La nuit s'écrit par les touches de pinceau qui soulignent le mouvement de l'eau. De quelle couleur est donc l'eau sous la pâle clarté des constellations absentes, avec ce front reconnaissable de Rochefort qui capte le jaune du fanion guidant la barque ? Comme sur le papier mouillé des estampes buvant la couleur en impression, le tableau de l'Occidental abandonne la vision d'une nuit noire pour la découvrir dorénavant bleutée.

Dès lors, Van Gogh jongle entre les jaunes et les bleus. *La nuit étoilée* (1888 Orsay) précédant une autre « *nuit étoilée* » (1890, New-York, Muséum of Modern Art) exploite la complémentarité des couleurs de Chevreul. L'eau capte les reflets des sources de l'éclairage artificiel de la ville au loin. Des longues traînées s'enfoncent dans les bleus et les verts. La nuit est marquée des étoiles entourées de rayons ou bien tourbillonnantes dans la seconde œuvre. Comme dans les épreuves d'Hiroshige, l'intérêt se centre sur les fenêtres éclairées et la simplification des formes au moment où l'artiste donne à son pinceau un mouvement circulaire. Au temps de Manet, Edmond de Goncourt insiste sur « ces colorations pareilles aux nuages à peine teintés² ». L'estampe montre un motif sur nature jusque-là inconnu. La pluralité des procédés techniques associée aux théories sur la complémentarité des couleurs conduit à voir une nuit dans des bleutés accompagnés de jaunes provenant des sources lumineuses : étoiles, becs de gaz, électricité. Bien souvent, au premier plan, l'eau multiplie les combinaisons et les dégradés entre ces deux couleurs dominantes.

La photographie, jeu d'ombre et de lumière

Au moment où l'Europe s'enthousiasme pour l'estampe japonaise, elle découvre aussi la photographie. Certes, Baudelaire condamne dans son Salon de 1859 « l'industrie photographique, refuge de tous les peintres manqués ». Il y voit, comme les scientifiques, un instrument d'objectivité et de réalisme. Mais les artistes en tirent un tout autre usage, exploitant les ombres et les lumières, les allongements des figures, les contrastes et les illusions d'optique, toutes choses qui se marquent comme refus de l'imbécile exactitude de l'objet. Degas fabrique la nuit non seulement avec ses zones d'obscurité mais aussi avec ses profondeurs et ses accentuations des reliefs en manipulant une source

2. Edmond de Goncourt.
L'art japonais au XVIIIe Hokousai, Charpentier, 1896, p. 16.

d'éclairage artificielle. *Photographie d'un nu – après le bain* (1890, J.-P. Getty Muséum Malibu) insiste sur le dos et ses reliefs d'un être dont la tête invisible est cachée dans un trou d'ombre tandis que le tissage du divan, l'étoffe de la serviette, le mur lui-même sculptent une scène inattendue. L'appareil photographique développe donc une capacité à voir autrement le motif.

La nuit ! Proust enfant à Combray suivait les ombres progressives des lampes à pétrole sur les commodes et les murs d'escalier. La lanterne magique, les jours de grande chaleur, mettait sur le mur des couleurs évoquant le vitrail. « Lumières projetées », jardin entre l'ombre et la lumière, nuit où dans le ciel éclatent les raids des Taubes et des Zeppelins, éclairs de magnésium et embrasements des fusées, la nuit avec ses sources lumineuses enfante des émotions nouvelles dans *La recherche du temps perdu*. Mais Proust ne s'attache pas uniquement à l'analyse des ombres et des lumières. Il le fait avec un regard de photographe. Il est sous « l'empire de la photographie », selon le mot de Brassai. Ses études de Turner, Monet, Helleu en sont la preuve. L'amateur d'art n'est plus l'adversaire de la technique. « Depuis les débuts d'Elstir (composition des trois artistes), nous avons connu ce qu'on appelle « d'admirables » photographies de paysages et de villes ... ces illusions d'optique dont notre vision première est faite... ces jeux d'ombres que la photographie a banalisées³ », tout jugement qui porte à oublier les formes exactes des objets, à choisir ces instantanés surprenants. La nuit est l'occasion de créer des effets, de creuser des espaces, d'inventer des figures irréelles entre l'ombre et la lumière.

Parce qu'on peut produire de l'éclairage, on voit apparaître des simulacres, des marionnettes, des théâtres d'ombres. Au Chat Noir, Caran d'Ache monte une *Tentation de Saint-Antoine* où Zola, en référence à sa description du carreau des Halles, hume les camemberts. Les scènes sont peintes sur des verres que l'on fait glisser derrière un écran. Les ombres japonaises et celles de la lanterne magique se rejoignent. Et Degas aussi crée des ombres extravagantes en photographiant chez lui sa gouvernante, Mallarmé, le modèle nu ou Manet, les jeunes filles.

De quelle couleur est la nuit magnifiée par une source artificielle d'éclairage ? Brassai illustre son essai sur Proust de photographies du Ritz⁴, place Vendôme ou de la colonne Vendôme, la nuit. Il élimine les détails pour dégager les objets essentiels au détriment d'une diversité des nuances qui distrairait le regard. Il atteint l'art de Manet pour qui Paul Valéry n'a pas assez de mots élogieux dans son obtention du noir. « Avant toute chose, le Noir, le noir absolu... ces places éclatantes du noir intense » écrit-il à propos du

3. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Garnier Flammarion, p. 495.

4. Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, p. 136 et sq.

portrait de Berthe Morisot en chapeau de deuil (Musée Marmottan). « Présence d'absence » car la photographie comme la peinture garde le souvenir, soulevant ce voile qui cache l'invisible. Valéry souligne combien en 1900 la nuit sous l'effet des éclairages modernes ne peut être perçue comme naguère. « Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours » (*La conquête de l'ubiquité*). Plaques impressionnées de Degas et de Brassai, mémoires d'impressions de Proust, impressionnisme, le jeu de mots retrouve le rapprochement certain entre l'art de la photographie, la littérature et la peinture.

Sans doute est-ce encore Proust qui nous aide le mieux à comprendre la nouvelle perception de la nature par cette génération de 1900. Car il s'agit bien de conquérir l'invisible. *Jean Santeuil ou l'amateur d'art*⁵ approche le travail de Monet : apercevoir non ce que nos yeux ne distinguent pas mais, par une attention inhabituelle, découvrir ce qui se présente devant soi. Les bleus des Nymphéas du Musée Marmottan si proches des sombres, des mauves, retiennent l'approche de la nuit jusqu'à l'ultime moment où l'ombre envahit l'étang. L'estampe dans les passages successifs sur les bois teints de bleus porte à imaginer des procédés pour rendre la couleur à la nuit. La photographie en noir et blanc, soustrayant au regard les effets de la couleur, découvre à nos yeux la richesse des noirs profonds. Elle révèle les plans successifs contenus dans une ombre impénétrable pour nous jusque-là.

Le bec de gaz, Paris des plaisirs, Paris entre deux mondes

L'éclairage au gaz génère une littérature et une représentation picturale autour des théâtres et des cafés. Qu'elle se nomme La Berma ou Sarah Bernhardt ou encore Réjane, ce n'est que le soir qu'elle provoque cette fascination qui fait écrire à Proust : « j'éprouvai du plaisir. J'en éprouvai dans le petit square qui précédait le théâtre et dont, deux heures plus tard, les marronniers dénudés allaient luire avec des reflets métalliques dès que les becs de gaz allumés éclaireraient le détail de leurs ramures⁶ ». Au centre de ce monde, la colonne Morris avec ses affiches. Au fond, le bâtiment aux portes vitrées. Un de ses amis, Jean Béraud, peint *Les grands boulevards, devant le théâtre des Variétés, le soir* (Musée Carnavalet). La méthode des glacis donne au blanc des transparences roses et des bistres bleutés. Les éléments stéréotypés de la représentation sont là. Au premier plan, le café avec ses tables rondes, verres transparents, long tablier blanc du serveur, vendeur

5. Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Gallimard, La Pléiade p. 895.
6. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Garnier Flammarion, p. 174 ; *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Garnier Flammarion, p. 27.

de journaux, coquettes en dentelle. Au fond, sur deux étages, ces lampes rondes et, à la porte, un fiacre. Le café éclairé, le théâtre en lumière et la nuit entre deux mondes, entre deux espaces.

Degas est le héros qui passe le miroir, posant ses pastels à la terrasse où le jour se maintient à la limite de l'obscurité. L'éclairage tient le rôle initiatique d'entraîner vers des formes culturelles interdites. *Femmes à la terrasse du café* (1877, Musée d'Orsay) les montre dans le laisser-aller du geste avec la frange des cheveux réservée à Nana, dans l'éclat des bleus opposés aux chairs rosées, entre les blancs des tables rondes et la zone foncée où les teintes s'estompent. Au loin, les becs de gaz ou la sphère, devenus taches. La nuit se voit parce qu'il y a des lieux envahis par la lumière. Proust donne sens à cette peinture. « Toute heure vécue sous la lampe » chez Odette, pour Swann est toujours « une heure factice », à la limite de « cet autre monde effroyable et surnaturel où il passait son temps à la situer ». Il faut donc l'allumeur des réverbères pour que la ville honore tout à la fois la révolution industrielle et les interdits d'une morale des gens qui ont du bien. Zola décrit au second chapitre de *Nana* cet univers entre gloire et misère, entre « deux vitrages », entre une lumière qui rend brillantes les robes, les habilleuses affairées et les coins d'ombre où « le très noir, le très sale » sont réunis⁷.

Van Gogh, reprenant la mise en page de l'estampe d'Hiroshige, peint *Le café de la nuit* (Rijkmuseum, Kroller-Müller). Au premier plan, dans le jaune de l'éclairage, chaises, tables et l'homme au vêtement blanc avec, provocant, le bec de gaz. Et les bâtiments très hauts, cernés de traits, montant vers les étoiles. Ceci est encore un entre-deux espaces, coincé entre l'habitation sécurisante et la nuit si profonde, sans limite, faite d'angoisse.

Cette nuit a ses noctambules métaphysiciens. *Le cri* de Munch et *Le soir dans la rue Karl Johann* (1892) sont des mises en scène tragiques de l'existence. Vision glacée où les bleus de la voie publique, bordés de mauve, en opposition aux lumières des appartements pris dans les orangés, dévoile des visages blafards, aux yeux immenses, cernés, avec vêtements sombres. La nuit est deuil, silence aux questions existentielles, étourdissement en attente du jour, perte des repères sociaux. Violence morbide qui glisse vers l'entre-deux-morts, entre la mort de l'âme et le suicide, la mort donnée au corps.

Cette vision est celle de Zola, dans *L'œuvre*, au moment où Lantier s'achemine vers l'Île de la Cité, vers sa tentation. Le regard de l'écrivain est proche de celui du peintre. Il sélectionne les bleus, les masses noires comme des « carcasses » et le scintillement jaune sur les ponts de la Seine. Est-ce Munch ou Zola qui parle « d'une ville jaune et blafarde écrasée sous un ciel dra-

7. Émile Zola, *Carnets d'enquête*, Plon, p. 323.

matique » ? Est-ce Van Gogh ou Zola qui note ces reflets qui s'allongent sur l'eau, « cette buée lumineuse » ou ces passages fulgurants des lanternes des fiacres devenues des étoiles filantes ? Au même moment, Théophile Steinlen crée des affiches à l'archétype noctambule, une belle au bras et une guirlande de becs de gaz au fond. Il trace les mêmes scènes sur les feuilles des chansons de rue, pleurant les mœurs légères d'Airelle la montmartroise. Le réel disparaît au profit de la légende.

L'aquarium du grand monde

L'image est de Proust et elle commente un tableau d'Henri Alexandre Gervex représentant *Une soirée au Pré Catelan* (1909). Il y a là Anna Gould qui n'est jolie que « de dos ou de dot » tandis qu'à droite sont à table le marquis de Dion et l'aéronaute Santos-Dumont et plus loin, Liane de Pougy qui inspire le personnage d'Odette. Les nappes blanches jusqu'au sol, les lustres de cristal, les guirlandes d'ampoules écrasent le pouvoir de la lune, croissant mordu par les nuages. Cette fois, l'espace n'est plus celui des fleurs du mal mais de l'orgueil, du pouvoir. « L'hôtel où les sources électriques faisaient sourdre à flots la lumière dans la salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population de Balbec... s'écrasait pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse... ». La toile fut reproduite dans *l'Illustration*. Elle inspire le texte de Proust⁸. Or l'évocation d'une zone éclairée immergée dans un milieu aquatique n'est pas nouvelle. Déjà Jules Verne dans *L'île mystérieuse* (1874) montrait aux enfants la fin du capitaine Nemo disparaissant dans les eaux au sein de son Nautilus éclairant la voûte de la grotte de ses deux faisceaux lumineux. L'édition Hetzel, à l'aide de gravures, tente de rendre compte de cette caverne « brillante comme un diamant de mille facettes » sous l'influence de l'électricité. Et le savant fou, au milieu de sa bibliothèque, de ses collections de sciences naturelles, des raffinements de l'art, reçoit les héros sous « un plafond lumineux versant un torrent de lumière ». La science-fiction pour les enfants, celle qui instruit sur le modèle de l'école républicaine, joue de l'opposition entre l'ombre et la lumière, entre l'ignorance et le savoir.

Or l'image en noir et blanc en vis-à-vis du texte représente le Nautilus comme source de deux faisceaux lumineux gigantesques. Elle anticipe l'inauguration de la Tour Eiffel lors de l'Exposition universelle en 1889. Voué à l'éloge de la révolution industrielle, ce spectacle, reproduit dans *l'Illustration*,

8. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Garnier Flammarion, p. 309.

garde les mêmes repères. Deux faisceaux lumineux, nés au sommet de la tour, descendent vers le Palais des machines et répondent aux fontaines illuminées de Formigé et forcent, en quelque sorte, la lune à se voiler dans les nuages. Blanc éclatant, « diamant » selon les termes de l'époque, symboles du pouvoir de l'architecture de fer, de l'industrie et du commerce. Certes, il y a la pétition des artistes et la nouvelle de Maupassant⁹ contre « cette pointe de fonte épouvantable » et qui mériterait qu'on dirige vers elle « un fanal électrique » dévoilant les horreurs de Paris. Mais il y a aussi l'affiche de Jules Chéret à propos du « pays des fées », un divertissement de l'Exposition qui exploite les mêmes tons rougeoyants de l'embrasement nocturne. Et en 1900, une fée surplombe le pavillon de l'Électricité. Cette fois, Zola photographie la tour avec ses guirlandes d'ampoules soulignant son dessin, comme la Grande Roue. La Porte Monumentale était couverte de 3 200 lampes à incandescence et de 40 lampes à arc !

Cet enthousiasme pour la nouvelle civilisation se retrouve chez Camille Pissarro lorsque, de sa chambre d'hôtel, derrière la vitre de son aquarium, il peint le *Boulevard de Montmartre, effet de nuit* (1897, Londres, National Gallery). Non que l'électricité ait détrôné le gaz. Mais la modernité est paix. Les bleus dégradés se conjuguent avec les jaunes des becs de gaz, des phares des voitures à cheval, des vitrines éclairées, des fenêtres des appartements, le tout se reflétant sur les pavés mouillés. Effet de nuit, impression devant un paysage urbain à l'honneur du progrès industriel. L'éclairage artificiel transforme le moment en un spectacle de « plein air » au même titre que la révolution de Barbizon transforma le motif cadré sur nature en un sujet digne de sensations esthétiques.

Le plus curieux pour nous est que nos yeux habitués à l'éclairage nocturne distinguent dans la nuit non seulement des reliefs et des profondeurs mais aussi des couleurs. Nous anticipons à moins que nous n'imaginions. Whistler voyait la Tamise dans une buée verte. Inspirés des Japonais, bien des paysages se présentèrent bleus. Mais un curieux Monet nous peint un *Leicester Square*, à Londres (1901)¹⁰ éclatant de colorations, où le motif devient pure abstraction, où se lisent l'exubérance de la vie et la jouissance de discerner dans l'antique obscurité une infinité de teintes rares.

9. Guy de Maupassant, *Chroniques*, Tome III, 10/18, p. 288.
10. D. Wildenstein, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné*, Lausanne 1985, vol. IV, p. 191.

Marie Rose Faure est professeur de Philosophie, Docteur en Histoire des sciences et épistémologie. Formatrice à la DéFPAR/Institut de France, elle est responsable du Service pédagogique de la Fondation Monet à Giverny. Elle est auteur du Hors Série de *Beaux-Arts Magazine*, mars 2000 : *Les estampes japonaises de Monet à Giverny*.