

Les Cahiers de médiologie 10

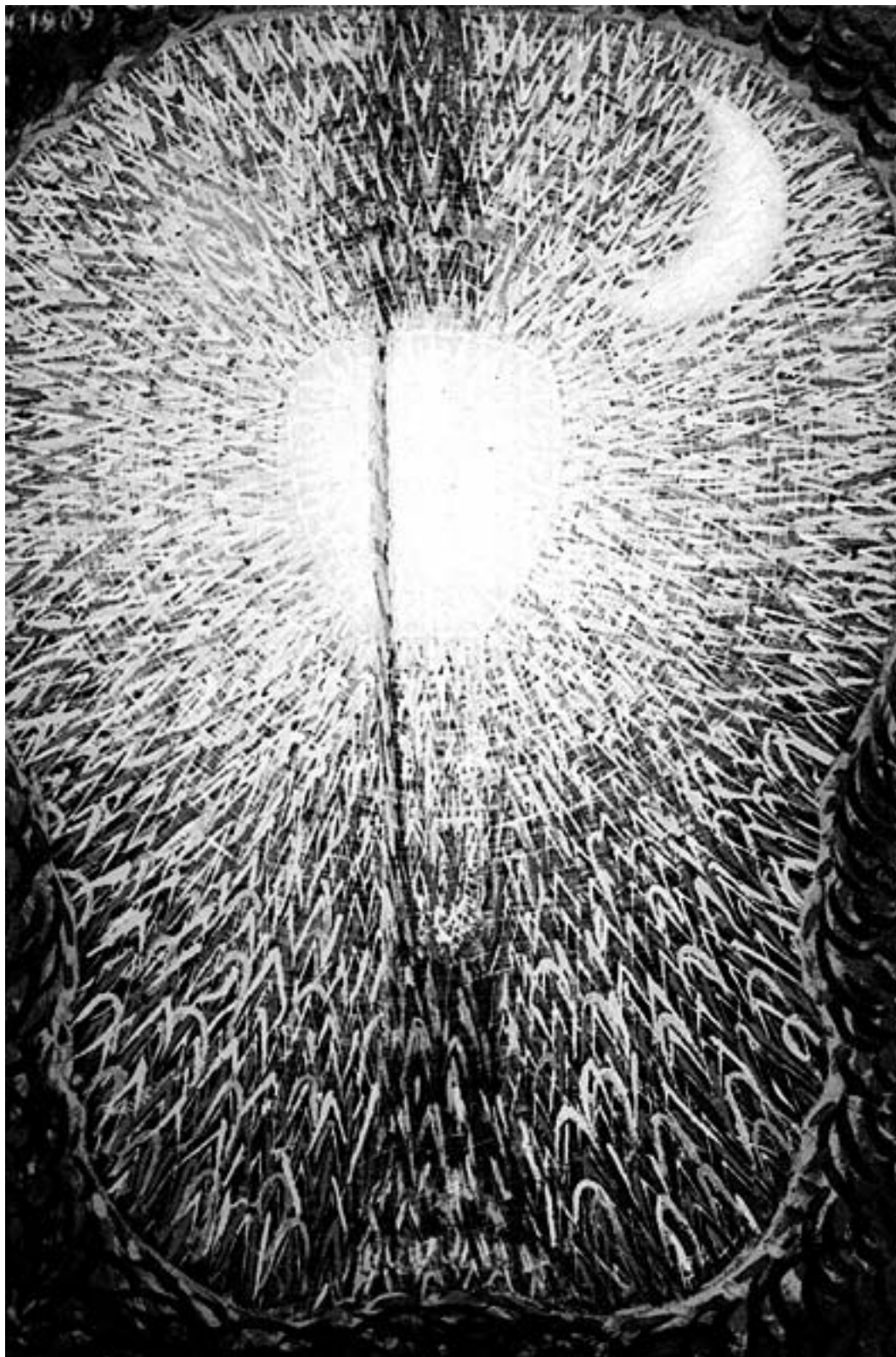
.....

*Lux*  
des Lumières aux lumières



90 F  
12,20 €

Gallimard - ensib



CLAUDE FRONTISI

# Les assassins du clair de lune

*Ils ont même assassiné les constellations*

Guillaume Apollinaire  
*Les Mamelles de Tirésias*, prologue

Avec l'impressionnisme, la lumière devient la grande affaire de la peinture, qu'il s'agisse de ses effets naturels, traqués dans les plus subtiles nuances des paysages ruraux et maritimes ou, dans une moindre mesure, des ensoleillements artificiels offerts par les grandes capitales avec leurs rues éclairées – comme on dit alors avec quelque optimisme, *a giorno* – leurs enseignes, leurs spectacles nocturnes.

**Giacomo  
Balla,**  
*La Lampe à  
arc*, 1909,  
huile sur toile,  
New York, The  
Museum of  
Modern Art.

## Les lumières de la ville

1. Eugène Chevreul (1786-1889) : *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, 1829 ; *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques*, Paris, 1864.  
2. Quelques gouttes lumineuses d'eau, constituées de deux touches, l'une verte et l'autre rouge, que l'on peut repérer sous la barque du *Dante et Virgile aux enfers* (1822, Louvre) constituent l'exemple canonique d'application du mélange optique par Delacroix. De même, dans *Les Femmes d'Alger* (1834, Louvre), le peintre montre une claire conscience des lois relatives aux contrastes colorés.  
3. On cite toujours le ciel des *Massacres de Chio* (Louvre), repeint en couleurs claires à la veille du Salon de 1824, après que le peintre a découvert *La*

Cette attention renouvelée et accrue du monde pictural pour la lumière est liée aux découvertes scientifiques. Ainsi, à partir des expériences fondatrices de Newton, Helmholtz, Rood ou Chevreul élaborent les principes objectifs qui fondent une approche lumino-chromatique moderne, digne d'une société scientifique et industrielle prompte à les accueillir. En France particulièrement, les ouvrages du chimiste Eugène Chevreul<sup>1</sup> influent de façon précoce et profonde sur la création d'un Delacroix séduit par les teintes « naturelles »<sup>2</sup> qu'il emprunte initialement aux paysagistes anglais, à Constable en particulier<sup>3</sup>, avant de partir les explorer *de visu* au Maroc et en Algérie. Il revient toutefois à Georges Seurat d'avoir systématisé le nouveau type d'approche dans son « chromoluminarisme » qui arrache la lumière solaire à la subjectivité et au symbole pour en faire un objet d'observation scrupuleux. Ses « petits points », inimitable signature esthétique, objets de surprise, de curiosité, voire de considération désinvolte, veulent rendre compte de principes optiques dans les ordres de la physiologie – pouvoir séparateur de l'œil, persistance des stimuli – ou du chromatisme – couleur pure, mélanges additifs et soustractifs... Or, contrairement à la plupart de ses aînés et amis impressionnistes<sup>4</sup>, Seurat ne s'intéresse pas seulement aux spectacles offerts par la nature. Outre qu'il mêle toujours à sa perspective un peu de cette humanité contemporaine imposée par les horizons urbains (bateaux à vapeur, cheminées d'usine...), il s'intéresse à l'atmosphère nocturne, à la qualité particulière de la lumière artificielle, celle des lampes à gaz projetant leurs clartés dissemblables, lumière incertaine pour la *Parade de cirque* (1887-88, New York, Metropolitan Museum), violines avec *Le Chahut* (1890, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller), cendrée dans *Le Cirque* (Paris, Musée d'Orsay). Enfin, ce « néo-impressionnisme »<sup>5</sup>, vulgarisé, dévoyé, réapproprié, se réinterprétera très vite en autant de formes différenciées au sein du vaste courant d'un divisionnisme servant de référence, de syntaxe chromatique et spécialement de signe à la génération avant-gardiste dans son ensemble : de Van Gogh à Matisse et de Braque à Mondrian.

Les peintres futuristes italiens qui jettent volontiers l'anathème tant sur leurs prédécesseurs que sur les contemporains (« synthétistes » émules de Gauguin, sécessionnistes...) ne réfutent pas l'héritage de Seurat. Au contraire, ils en inscrivent les prémices coloristes au cœur de leur *Manifeste* de 1910 : « Nous déclarons : [...] que le complémentarisme inné est une nécessité en peinture, comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique. »<sup>6</sup>

*Charrette de foire* que Constable y expose.  
4. Degas ou Toulouse-Lautrec sont aussi de grands utilisateurs de lumières artificielles. Rappelons que Seurat participe à la dernière exposition du groupe, en 1886.  
5. C'est le vocable utilisé par Paul Signac dans *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme* (1899).  
6. *Manifeste des peintres futuristes*, 11 avril 1910. Pour les textes concernant le Futurisme, se référer au recueil de G. Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973 (ici, p. 165).

Certes, le concept de « complémentarisme » recèle d'autres dimensions formelles et mentales ; reste que, par son origine, il relève avant tout de l'ordre chromatique. Par ailleurs, les sources lumineuses artificielles fournissent une thématique de prédilection, profilée dès l'année précédente par le manifeste fondateur de Filippo Tommaso Marinetti dont, pour faire bonne mesure, la péroraison lance un « défi aux étoiles » : « Nous chanterons [...] les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques. » <sup>7</sup>

Cette pétition de principe a pour corollaire tout un ensemble de diatribes dirigées contre les piliers de la culture bourgeoise occidentale : pêle-mêle, *La Joconde*, *La Victoire de Samothrace* jugée moins belle que l'automobile « lancée à pleine vitesse » et, bien entendu, ces poncifs du sentimentalisme que constitue Venise « passéiste » <sup>8</sup> avec son clair de lune obligé qui fait l'objet d'un appel littéral au meurtre, le tout dans un style hyperbolique propre à un symbolisme mal exorcisé : « Nous sentîmes tout à coup la Lune charnelle, la Lune aux belles cuisses chaudes, qui s'abandonnait langoureusement sur nos échine brisées de fatigue. Quelqu'un cria dans la solitude aérienne des hauts plateaux :  
- Tuons le clair de lune ! » <sup>9</sup>

Perpétrée la mise à mort symbolique de cette icône du romantisme, il appartenait aux peintres futuristes de lui substituer un nouvel objet d'idolâtrie, conforme aux aspirations iconoclastes du groupe.

### Victoire sur la lune <sup>10</sup>

Ce fut Giacomo Balla qui s'y employa. Divisionniste convaincu, il rallie à cette mouvance Boccioni et Carrà, ses élèves à Rome <sup>11</sup>. Sollicité par ces émules qui forment avec Russolo le noyau « milanais » du groupe <sup>12</sup>, il signe le *Manifeste des Peintres futuristes* sans avoir participé aux conciliabules préparatoires et ne s'intègre effectivement à l'activité générale qu'à partir de 1912. D'où la polémique sur la chronologie effective de sa *Lampe à arc* <sup>13</sup> car la mention « 1909 » portée sur la toile constitue sans doute une ante datation <sup>14</sup>. Toutefois, s'attribuer une antériorité dans l'invention de la modernité n'est pas l'apanage des futuristes et constitue alors un exercice fort prisé.

Quoi qu'il en soit, focaliser le sujet d'un tableau, d'un aussi grand format qui plus est, sur un objet trivial, a de quoi surprendre – à l'époque, bien

11. Né à Turin, Giacomo Balla (1871-1958) travaille à Rome. 12. Le cinquième signataire, Gino Severini (1883-1966) réside à Paris et assure le lien initial avec le milieu cubiste. Les relations entre les deux mouvements ne tarderont pas à devenir houleuse. 13. Huile sur toile, 174,7 x 114,7, New York, Museum of Modern Art. Il paraît possible que le *terminus ad quem* puisse se repousser jusqu'en 1912 ! 14. Sur ce point, voir M. Calvesi, *L'Arte moderna*, Milan Fabbri éd., 1967, p. 122-123.

7. F.T. Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, février 1909, cf. Lista, *op. cit.*, p.87.  
8. Manifeste *Contre Venise passéiste*, avril 1910.  
9. Manifeste de Marinetti, *Tuons le clair de lune*, avril 1909, cf. Lista, *op. cit.*, p.109.  
10. Ce titre fait bien allusion à *Victoire sur le Soleil* (1913), pièce en forme de proclamation des futuristes russes, première manifestation suprématisante de Kasimir Malevitch.

entendu – et constitue une atteinte supplémentaire à l'idéologie humaniste dont la société industrielle se pare toujours, il faut bien le rappeler, avec un bel aplomb. Les futuristes n'ont cure de l'hostilité des « podagres » bien-pensants et, à rebours, se délectent de la provocation. Ainsi, le *Manifeste des Peintres* déclare sans ambages : « Une nouvelle conscience nous empêche de considérer l'homme comme le centre de la vie universelle. Pour nous, la douleur d'un homme n'est ni plus ni moins intéressante que celle d'une lampe électrique qui souffre, palpète et crie avec les plus déchirantes expressions de couleurs. <sup>15</sup>»

Le tableau de Balla attribue la quasi-totalité de la surface au luminaire à arc. Il s'agit de la source artificielle la plus lumineuse du temps, émettrice d'une lumière blanche que n'égalent pas – et de loin – les lampes à filament et encore moins les sources non électriques. Le point d'incandescence distribue dans sa périphérie les différentes parties du halo par zones centrifuges dont la luminosité décline lentement pour s'éclipser sans transition aux frontières du chaos bleu-vert de l'obscurité environnante.

Le dispositif silhouette, *grosso modo* :

- soit, par métonymie visuelle, une ampoule électrique,
- soit, si l'on suit le paradigme du texte qui incite à la personnification, une sorte de crâne cyclopéen. De ce point de vue, le sifflement saccadé qui accompagne le jaillissement de l'arc entre les charbons légitime la métaphore du manifeste et la terminologie paroxysmique qu'il utilise : la lampe humanoïde souffre, palpète, crie...

Les rayons émis divergent selon des directions tendues, jalonnées par des flèches de couleurs primaires (décochées par la lampe à « arc » ?), la pointe tournée vers l'épicentre lumineux. À mesure de leur éloignement, leur densité diminue, l'effet de fusion optique s'estompe et l'on descend progressivement la gamme des valeurs du clair au foncé, ce qui marque comme l'épuisement de la densité énergétique. L'image, si elle n'entretient que de lointains rapports avec la théorie ondulatoire de la lumière, propose au moins une parfaite mise en œuvre du cercle chromatique de Chevreul et des autres schèmes en cours. Elle évoque en particulier le *Paysage au disque* (1906-1907, Paris, Musée national d'Art moderne) peint par Robert Delaunay, grand divisionniste, incarnant « l'orphisme » – dépassement, selon Apollinaire, du dilemme cubisme-futurisme – et auteur de l'essai *La lumière* <sup>16</sup>.

Cette volée de flèches fulgurantes apparaît indubitablement tirée en direction des adversaires idéologiques du futurisme – « podagres », cela va de soi. Au travers du champ serré des touches divisées transparait le croissant

15. Lista, *op. cit.*, p. 164.

16. Traduit par Paul Klee sous le titre « Über das Licht » et publié par *Der Sturm*, n° 144-145, janvier 1913.

lunaire, destinataire premier de cette attaque et qui fait pâle figure devant le « technologisme » triomphant de la ville lumière<sup>17</sup>. Cette fois Balla transcrit de façon quasi littérale le lyrisme de l'apologue marinettien : « C'est ainsi que trois cents lunes électrique biffèrent de leurs rayons de craie éblouissante l'antique reine verte des amours. »<sup>18</sup>

### ***Exit la perspective euclidienne...***

Selon la vision futuriste, *La lampe à arc* compose à coup sûr l'icône des temps modernes, oblitérant plusieurs siècles de poésie et de peinture. Or, la prose est révélatrice tout autant que le tableau. À ce moment en effet, le mouvement s'impose par des positions artistiques subversives qui, sur le plan théorique, porteront encore leurs fruits avant-gardistes durant la seconde partie du siècle. Visiblement, il n'a toujours pas révolutionné ses modes d'expressions. Marinetti poursuit dans le style décadentiste et Balla demeure attaché au divisionnisme auquel Matisse a renoncé depuis 1906. Reste l'exigence du Futurisme d'incorporer la vie moderne, scientifique et technologique, dans l'acte artistique, ce qui représente un *aggiornamento* décisif plaçant au-devant de la scène ces données premières d'une physique renouvelée par les découvertes du siècle : la relation espace-temps et l'omniprésence de la lumière. C'en est fini de l'homme-microcosme dessiné jadis par Léonard, de ses assurances et de ses illusions.

17. On sait que ce titre est confisqué par Paris depuis le Second Empire. Reste que Milan, capitale du futurisme, possède un éclairage électrique dès le début du XXe siècle...  
18. *Tuons le clair de lune*, in Lista, *op. cit.*, p. 109.