Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2008)

Heft: 39: Die Topographie Europas in der romantischen Imagination = La topographie de l'Europe dans l'imaginaire romantique = The topography of Europe in the romantic imagination

Artikel: La nuit, espace européen du romantisme

Autor: Montandon, Alain

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006521

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Alain Montandon

La Nuit, espace européen du romantisme

À une époque où les techniques d'éclairage font des progrès extraordinaires et les villes s'illuminent, les cultures européennes s'enfoncent avec délectation dans la nuit.

L'histoire récente des XVIIe et XVIIIe siècles a montré comment les hommes aspiraient à plus de lumière et inventèrent différents moyens pour augmenter la luminosité des sources d'éclairage tout en refoulant et en s'efforçant de maîtriser par l'éclairage urbain une partie de la vie sociale nocturne. On soulignera pourtant qu'il faut attendre la fin du XVIIIe pour que les révolutions technologiques les plus importantes aient lieu – répondant sans doute également à une attente de plus en plus grande de la part de la population.

Cette demande pour être mieux éclairé est croissante tout au long du XVIIIe siècle et concomitante à l'évolution des mœurs sociales propre au siècle des Lumières qui, au propre comme au figuré, tient à repousser les ténèbres tant physiques de la vie quotidienne que celles, morales, de l'ignorance et de la superstition. La perception de l'espace urbain nocturne change au XVIIIe siècle en raison même du développement des villes et des activités de la société. Dans une période de prospérité économique, le nouveau besoin de lumière reflète un changement des perceptions de la nuit et de la réalité des sorties nocturnes. Il devient de plus en plus habituel de se trouver dehors après le coucher du soleil et les honnêtes citadins veulent pouvoir sortir le soir sans s'exposer aux dangers de la nuit, pour se livrer à cette nouvelle sociabilité nocturne (théâtre, spectacles, cercles, divertissements), sans parler des requêtes hygiénistes concernant la nécessité de mieux éclairer les rues afin de préserver les travailleurs qui rentrent de leur travail de toutes sortes d'embûches. Une autre raison que l'on a pu évoquer concerne le développement des promenoirs (qui ont perdu leur fonction militaire pour devenir des lieux de promenades publiques et de rencontres). La promenade vespérale se développe et

devient un rituel social. Signe de cette fréquentation nocturne est l'éclairage dont promenades, places et esplanades bénéficient.[1]

Craig Koslofsky[2] a pu montrer de manière très convaincante que plus une société est raffinée, plus les activités quotidiennes se déplacent vers le soir et empiètent sur la nuit. Induits par le luxe et les besoins de distraction croissants, les plaisirs du soir sont devenus à l'époque classique une mode tant dans les cours que dans les grandes villes en Europe. "Ainsi objet de luxe et signe d'aisance jusqu'au milieu du siècle, la lumière se diffuse peu à peu, devenant lentement un signe de 'progrès' et une nécessité publique", écrit Corinne Walker à propos de l'histoire de la vie nocturne à Genève au XVIIIe siècle .[3]

Sans doute cette histoire avait-elle commencé avec l'évolution des pratiques festives et des grandes illuminations fastueuses qui présidaient aux intérieurs construits au XVIIe pour les bals et autres manifestations nocturnes de la sociabilité de cour (Kaiser-Saal à Munich, Zwinger à Dresde ou Galerie des Glaces à Versailles par exemple). Les fêtes avaient également une fonction politique importante, tant en France que dans l'Allemagne baroque, pour asseoir le pouvoir. La victoire du jour sur la nuit est la métaphore privilégiée de la monarchie absolue et le soleil illuminant les ténèbres est l'emblème de nombreux souverains européens.

Il y a donc un bouleversement progressif et important des mentalités dans le rapport à la nuit qui n'est plus l'objet de terreur et d'angoisse qu'elle était auparavant, dans la mesure où la nuit devient illuminée par les fêtes, les feux d'artifice, les éclairages publics et le changement des mœurs, ce dont rend compte Bertuch dans son *Journal des Luxus und der Moden* avec un essai sur les usages et les divisions de la nuit et du jour à différentes époques dans lequel il prend acte du changement important des rythmes traditionnels:

1 Voir Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

2 Craig Koslofsky, "Princes Of Darkness: The Night At Court, 1650–1750", in *Journal of Modern History*, 79, 2007 (2), pp. 235–273.

3 Corinne Walker, "Esquisse pour une histoire de la vie nocturne. Genève au XVIIIe siècle", in *Revue du Vieux-Genève*, 19, 1989, p. 77. Voir également "Du plaisir à la nécessité. L'apparition de la lumière dans les rues de Genève à la fin du XVIIIe siècle", in *Vivre et imaginer la ville (XVIIIe–XIXe siècles)*, sous la direction de F. Walter, Genève, 1988, pp. 97–124.

> La nature semble originellement avoir fait le jour pour l'occupation et le travail et la nuit pour le repos et le sommeil. Mais le raffinement de la vie sociale, avec elle les arts, ont instauré un tout nouvel ordre des choses.[4]

Tout cela participe de cet espace de publicité (*Öffentlichkeit*) analysé par Habermas. On pourrait reprendre le titre que Wolfgang Schivelbusch[5] a donné à son ouvrage consacré à l'histoire de l'éclairage, "la nuit désenchantée", pour caractériser en grande partie la nuit des Lumières. Celle-ci a fait dans les mentalités l'objet d'une sécularisation durant le siècle de l'Aufklärung, comme on le voit chez de nombreux autres savants, philosophes et écrivains. La nuit est envisagée sous une forme objective, rationnelle, perdant le contact avec cette dimension irrationnelle mais également sacrée et religieuse qu'elle avait pu avoir. La rationalisation de sa représentation fait partie du mouvement même des Lumières et touche de manière conséquente à l'image même du divin que la nuit pouvait représenter.

Les progrès techniques en matière d'éclairage commencent à la fin du XVIIIe. Jusqu'alors, la mèche des chandelles était toujours la même, faite de laine ou de lin, tressé et tissé. Durant le XVIIIe siècle, on invente maintes nouveautés, dont, en 1773, la mèche plate qui apporte une petite amélioration. Mais la grande révolution est due au chimiste François Ami Argand en 1783 qui présente à Paris une application directe des théories de Lavoisier. La nouveauté de la lampe d'Argand est la forme originale de la mèche qui est creuse, ce qui permet d'amener un double appel d'air, de l'extérieur et de l'intérieur. En outre, l'augmentation de la température de la combustion permet de brûler beaucoup plus les scories de la combustion. Cet effet est encore redoublé par une autre et capitale invention d'Argand, le cylindre en verre qui enferme la flamme lui donnant ainsi calme et stabilité en ajoutant encore une plus grande clarté. Argand ajoute enfin une dernière perfection, un mécanisme qui permet de grandir ou de raccourcir la mèche, ce qui permet de régler désormais l'arrivée

4 *Journal des Luxus und der Moden,* Mai 1786, pp. 199–201 ("Moden in Gebrauche und Eintheilung des Tages und der Nacht zu verschiedenen Zeiten, und bey verschiedenen Völkern").

5 Wolfgang Schivelbusch, *La nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIXe siècle*, Le Promeneur, 1993 (*Lichtblicke*, Carl Hanser Verlag, München, 1983).

d'huile. La lampe d'Argand est expérimentée dès 1784 par Rumford dans le Sud de l'Allemagne avec de l'huile de colza. Elle intéresse alors les grands industriels anglais Watt & Boulton qui comprennent immédiatement l'utilité de cet éclairage nouveau, puissant qui va bouleverser le rapport de l'homme à la lumière (en attendant d'autres inventions qui arrivent très vite, comme l'éclairage au gaz, l'arc électrique, avant la lampe à pétrole dans la seconde moitié du XIXe siècle). C'est une révolution colossale qui va modifier non seulement les intérieurs, mais surtout l'espace urbain, car l'éclairage urbain avec ces nouvelles lampes aura des capacités extraordinairement supérieures aux anciennes lanternes.

Son usage se répand rapidement. Le *Journal des Luxus und der Moden* par exemple présente dans son registre concernant l'ameublement "Die verbesserte Argand-Bultonsche Lampe" en 1788 (une autre décoration d'intérieur avec une lampe d'Argand[6] est présentée en 1790). Ce seul exemple montre combien l'invention s'est propagée avec une vitesse certes inégale suivant les pays et les lieux, mais somme toute avec une assez grande célérité. Le théâtre national de Berlin, le nouveau Spielhaus est pourvu d'un grand éclairage central de cette sorte, qui fait l'admiration en 1814 de Johann Theodor V. Müller pour la puissance et la beauté de sa lumière.[7]

Une autre nouveauté d'importance est l'éclairage au gaz avec l'étonnante absence de mèche.[8] On connaissait le gaz inflammable depuis longtemps, mais c'est à la fin du XVIIIe siècle que Lebon construit sa thermolampe (décrite ainsi en 1801: "Thermolampe ou poêle qui chauffe et éclaire avec économie et offre avec plusieurs produits précieux une force motrice applicable à toutes sortes de machines"). La thermolampe ne s'est pas imposée, mais elle est tout à fait exemplaire des nouveautés techniques qui s'instaurent en Europe au tournant du siècle en modifiant radicalement le rapport aux ténèbres nocturnes.

6 "Zimmerbeleuchtung mit einer Arganscher Lampe", *Journal des Luxus und der Moden*, *loc. cit.*, 1790.

7 Johann Theodor Valerianus Müller, *Theateradel. Eine freimüthige Äusserung*, Königsberg, 1814 (voir page 56).

8 Ce qui étonne cet Anglais qui, en 1810, disait devant les propos d'un ingénieur du gaz, William Murdoch, "Do you mean to tell us that it will be possible to have a light without a wick?"

Les premières installations d'éclairage au gaz sont construites dans la grande industrie de Birmingham, dans la firme Watt & Boulton sous l'influence de William Murdoch qui fait une première installation en 1802 dans une forge à Soho et en 1805 à Manchester dans un atelier de tissage de coton. Murdoch parle de la "douceur et de la clarté particulière de la lumière".[9] Friedrich Albert Winsor (à l'origine Winzer) en Allemagne introduit ces idées nouvelles en mettant sur pied une société en 1810 qui rend populaire le gaz.[10] Dès 1815 s'implante la pensée que le gaz tout comme l'eau courante doivent venir dans chaque maison. D'autre part, avec l'avènement du gaz se développe définitivement l'idée que la production de la lumière n'est plus l'affaire de chacun, un souci domestique, mais celui d'une collectivité.

La technique bouleverse les rapports de l'homme à son monde, tout comme le remplacement de la poste-diligence par le chemin de fer qui est pour certains (Eichendorff par exemple) la fin d'un monde. Avec le gaz apparaissent de nouveaux avantages mais aussi de nouveaux dangers, celui d'explosion (particulièrement de ces monstres que sont les gazomètres) et celui de l'empoisonnement. D'autre part le gaz réchauffe l'air qu'il faut renouveler.

L'éclairage est plus intense ce qui choque les habitudes au point que certains se sentent éblouis et d'autres, comme Ludwig Börne, craignent tout simplement de devenir aveugles devant une telle luminosité nocturne. "Das Gaslicht ist zu rein für das menschliche Auge, und unsere Enkel werden blind werden",[11] écrit Ludwig Börne autour des années 1824.[12] Certains sont donc sensibles à cette augmentation de la luminosité au point que le *Dictionnaire des étiquettes* de 1818 affirme que ce genre d'éclairage est à l'origine de la neurasthénie chez les jeunes. Le gaz que l'on louait pour sa pureté et sa propreté au début du XIXe apparaît soixante-dix ans plus tard comme un élément sale et non hygiénique (la combustion produit du gaz carbonique, de

9 ("peculiar softness and clearness of the light.")

10 Sa vie fut ensuite peu glorieuse, il est détrôné de son usine par des gens plus sérieux, il va à Paris, fait des démonstrations pour le public, il meurt dans la misère en 1830.

11 "La lumière du gaz est trop pure pour l'œil humain et nos petits-enfants deviendront aveugles."

12 L'éclairage au gaz fut introduit dès 1813 à Londres, en 1819 à Paris et Vienne, en 1826 à Berlin, en 1846 en Suède.

l'ammoniaque, du soufre) qui s'attaque aux plus belles décorations. Il est intéressant de noter que l'introduction du gaz dans les foyers domestiques ne se fait pas sans quelques résistances et que son usage est plutôt destiné aux pièces réservées à l'accueil et aux réceptions, les autres privilégiant des modes d'éclairage plus traditionnels jugés plus intimes. E. A. Poe dans "The philosophy of Furniture" pense comme bon nombre de ses contemporains que la lumière au gaz est tout à fait impropre aux intérieurs. Sa lumière a une dureté blessante et elle produit des émanations indésirables. Aussi certains préfèrent-ils la lumière pure de la bougie, mode d'éclairage jugé plus distingué et qui rappelle nostalgiquement le bon vieux temps.

Autrement dit, dès le tournant du siècle, vers 1800, les possibilités d'éclairage passent de un à dix environ. Ceci a d'importantes répercussions sur la vie nocturne des villes. Autrefois, après la tombée de la nuit, tout changeait. On entrait dans un monde peuplé de fantômes et de démons, un monde où règnait le chaos et la peur, l'espaces des rêves et des cauchemars. Au Moyen Age, dès le coucher du soleil, tout le monde rentrait chez soi. On fermait les portes de la ville (ce qui se pratiquait encore à Hambourg à la fin du dix-huitième siècle) qui devenait complètement isolée. On fermait également les maisons à clef (parfois c'étaient les pouvoirs publics qui gardaient les clefs des maisons individuelles). Jusqu'au XIXe de telles mesures d'enfermement avaient cours dans les grandes villes, à Berlin, à Vienne, etc. Les patrouilles de nuit, qui veillaient à ce qu'il n'y eût personne dehors après le couvre-feu, avaient des armes et des torches, et les torches ne servaient pas seulement à voir mais aussi à rendre visible le pouvoir de l'ordre. Celui qui n'avait pas de lumière était tout de suite soupçonné et arrêté. Après neuf heures, toute personne devait avoir à Paris une lanterne.

Depuis le règne du roi Soleil, pourtant, la nuit n'était plus tout à fait ce qu'elle avait été auparavant, car c'est sous Louis XIV que l'on commença à établir un éclairage public dans les rues de la capitale française grâce à la réglementation rigoureuse du lieutenant Général de Police Monsieur de la Reynie en 1667, et c'est ainsi qu'à la fin du XVIIe siècle, l'on pouvait compter plus de 6500 lanternes. Il ne s'agissait pas uniquement de faire reculer l'insécurité traditionnelle de la cité nocturne, mais également d'imposer l'ordre royal, par un impôt sur les lanternes (les lanternes portant par ailleurs la marque royale). Le récit d'Hoffmann "Mademoiselle de Scudéry" reviendra significa-

tivement à l'époque romantique sur cette période lorsqu'il s'agira d'évoquer les zones d'ombre de la capitale française et le rôle du lieutenant de police qui doit éclairer le sombre et criminel mystère qui inquiète ses habitants.

Plus tard à Paris, en 1744, la lanterne à réverbère (une lampe à huile avec un réflecteur argenté) vient augmenter la puissance d'éclairage. On s'efforce d'augmenter la lumière par des moyens optiques de réflexion et des verres. La lanterne réfléchissante devient ainsi le réverbère.[13] Il faudra attendre 1766 pour que la lanterne de Monsieur Bourgeois de Chateaublanc soit retenue pour équiper les rues de Paris. Celle-ci fonctionne tout d'abord à l'huile de tripes, puis à l'huile de colza qui donne une meilleure flamme. Les réverbères remplacent la bougie par l'huile, et sont dotés de plusieurs mèches et de deux surfaces réfléchissantes (concaves) qui accroissent la luminosité. Ces réverbères sont fêtés avec enthousiasme comme le furent un siècle plus tôt les premières lanternes. On imagine alors mal qu'on pourrait donner plus de lumière. Sébastien Mercier en parle comme des "globes brillants", des "astres nouveaux" (il sera plus tard cependant assez réservé sur leur puissance).

Les éclairages citadins publics se multiplient en Europe: Amsterdam (1669), Hambourg (1673), Berlin (1682), Vienne (1688), Leipzig (1701) etc. Ces nouveautés étonnent et donnent lieu à des exagérations significatives comme en témoigne une gravure de 1702 qui montre la ville de Leipzig éclairée magnifiquement au point que les gens qui se promènent peuvent lire le journal à la lumière des lanternes. Il est vrai que dès le début des années 1700, le maire de la ville, Franz Conrad Romanus avait fait installer 700 lanternes dans la ville suivant un modèle d'illumination curiale ce qui faisait de Leipzig une ville modèle dans le progrès des éclairages citadins. À Berlin, on avait exigé dès 1678 que toutes les trois maisons aient une lanterne, sans un trop grand succès il est vrai. Mais le besoin de lumière est de plus en

13 Ce fut en France le résultat d'un concours organisé par l'Académie des Sciences en 1763 sur l'initiative du chef de la police de Sartine (2000 francs). Le thème en était "Sur la meilleure manière d'éclairer pendant la nuit les rues d'une grande ville en combinant ensemble la clarté, la facilité du service et l'économie". Lavoisier y participa, mais s'il ne gagna pas, sa contribution fut cependant récompensée par une médaille du roi.

plus fort.[14] À Nuremberg, les bourgeois de la ville prennent même l'initiative dans les années 1760 de créer un éclairage public, ce dont Nicolai se souvient une bonne quinzaine d'années plus tard quand il déplore le manque d'éclairage suffisant actuel: "Man muß sich wundern, daß in einer so reichen Stadt noch keine nächtliche Beleuchtung mit Laternen ist. Man sieht bloß einige am Rathhaus, am Zeughaus und an Privathäusern."[15] Le même Nicolai s'enthousiasme en revanche quand il se promène dans une ville bien illuminée, comme il la trouve à Berlin en 1779: "Man kann auf die Straßen die ganze Nacht hindurch eben so sicher gehen, als bey Tage", ce qu'il attribue à l'efficacité de la police prussienne et ses patrouilles, mais également à l'éclairage des lanternes qui brûlent de septembre à mai.[16]

L'historien américain Craig Koslofsky a bien montré, en étudiant le cas de la ville de Leipzig, que le siècle des Lumières commence avec l'éclairage des rues qui contribue à changer l'attitude envers la nuit et à engager un passage de la société absolutiste vers une sphère publique et une restructuration de la vie quotidienne.[17]

Si le besoin d'éclairage est associé à l'ordre et la loi, il répond aussi à des attentes de sociabilité et d'esthétique quant à l'embellissement des villes. À Dresde de belles lanternes d'un style rococo sont par exemple installées. Et l'on peut dire que partout les plaisirs du soir et de la nuit sont à la mode dans chaque grande ville où le luxe et le besoin de distraction augmentent. La ville de Hof est équipée en 1783 de 102 lanternes.[18]

14 Voir Herbert Liman, *Mehr Licht. Geschichte der Berliner Straßenbeleuchtung*, Haude & Spener, Berlin, 2000.

15 Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Berlin und Stettin, 1783, Bd. 1, p. 227.

16 "Diese Sicherheit hat man theils, der genauen Aufmerksamkeit der Polizey [...] zu danken, theils tragen die Patrullen, welche die wachhabende Garnison die ganze Nacht thut, die Nachtwächter, und die in allen Strassen, vom September bis May, brennenden Laternen, nicht wenig dazu bey." (Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Postdam*, *loc. cit.*, 1779, Bd. I, pp. 307–308).

17 Craig Koslofsky, "The Establishment of Street Lighting in Eighteenth-Century Leipzig" in *Zeitsprünge,* 4, 2000, pp. 378–387.

18 Voir Karsten Kühnel, "Licht in der Nacht. Die Straßenbeleuchtung in Hof von 1777 bis 1901" in *Schönere Heimat*, 93 (4), 2004, pp. 251–256.

Le développement de l'éclairage et les modifications des habitudes et de la photosensibilité, pour être progressifs, n'en sont pas moins réels. La contrepartie semble être un intérêt nouveau pour la nuit et les scènes nocturnes. D'une manière générale, on peut dire que la nuit devient à la mode et que l'on en recherche autant l'atmosphère que les images. Un phénomène qui a des origines complexes et est issu d'un certain nombre de courants littéraires qui favorisent à la fin du XVIIIe l'apparition privilégiée de la nuit. L'ensemble de ces nombreuses tendances (poésie des tombeaux, romans noirs, poésie de la ruine et du sépulcre, mode ossianique privilégiant les brumes au détriment de la clarté, réaction contre les Lumières, anti-Aufklärung mettant l'accent sur les phénomènes occultes, etc.) est contemporain de ces nouvelles techniques d'éclairage qui modifient sensibilités et comportements.

La mode de la promenade au clair de lune à partir de ces années a été maintes fois signalée et Goethe n'a pas manqué de l'évoquer ironiquement lorsqu'il écrit que "presque chaque ville eut son clair de lune particulier". Ce clair de lune allemand, comme le dira plus tard avec ironie Théophile Gautier – car celui-ci semble être devenu une spécialité nationale – se trouve dans la prose et les vers de nombreux auteurs. La promenade au clair de lune a ses lois sentimentales: elle doit unir des couples, amis ou fiancés et sa solennelle mélancolie contribue au sentiment mêlé de tristesse et de consolation à la fois.

Je voudrais donner un exemple du phénomène. Il en est de nombreux; mais je choisis celui-là parce qu'il montre bien le lien existant entre des visées artistiques et la vie quotidienne concrète. Il s'agit de la mode des transparents.

Diderot, en critique artistique de premier plan, a été, au moins un temps, fort perméable à la profondeur et à la lumière du nocturne qui étaient pour lui à la source du sublime. Ainsi, lui qui avait le sentiment que le peintre faisait entendre "les bruits qui s'affaiblissent dans la campagne" sur laquelle la nuit tombe, s'exclame devant un tableau de Claude Joseph Vernet:

> Le tableau qu'on appelle *Clair de lune* est un effort de l'art. C'est la nuit partout et c'est le jour partout; ici, c'est l'astre de la nuit qui éclaire et qui colore; là, ce sont des feux allumés; ailleurs, c'est l'effet mélangé de ces deux lumières. Il a rendu en couleur les ténèbres visibles et palpables de Milton. Je ne vous parle pas de la

> manière dont il a fait frémir et jouer ce rayon de lumière sur la surface tremblante des eaux; c'est un effet qui a frappé tout le monde.[19]

Le problème pour le peintre est toujours celui de la manière d'éclairer la nuit, en lui donnant par la lumière toute son obscurité. Ce même Diderot écrit à propos d'Hubert Robert que chez lui:

> L'intéressant, j'ai presque dit le merveilleux, c'est que le corps lumineux étant supposé au-delà de la toile, dans une direction tout à fait oblique à l'arcade, cette arcade ne laisse passer dans l'intérieur de la ruine qu'un rideau mince de clarté; que ce rideau est comme tendu dans des ténèbres qui lui sont antérieures et des ténèbres qui lui sont postérieures; c'est que l'éclat de ce rideau n'ôte point à celle-ci leur obscurité.

L'idée d'une source de lumière "au-delà de la toile" a suggéré à certains d'entendre l'expression au pied de la lettre en inventant des dispositifs permettant de faire jouer la lumière physique sur la surface ou à travers la surface peinte. La chose est entendue en plusieurs sens, dans un sens technique (qui correspond à l'emploi du transparent) et dans un sens métaphysique chez les romantiques (nous y reviendrons plus loin). L'invention du transparent et sa diffusion ont fait l'objet de belles et originales études de la part de Jean-Michel Bouhours[20] et de Birgit Verwiebe.[21]

Le dispositif technique du tableau lumineux a connu une grande vogue dans la première moitié du XIXe siècle, bien que son principe ne soit pas nouveau. Le transparent fait sortir la source de la lumière du tableau, en se tenant derrière lui, sous forme d'une chandelle à la lumière instable ce qui permet de donner un semblant de vie assez réaliste. La lumière imprègne le tableau de toute cette épaisseur symbolique dont Schelling dira qu'elle est "une idéalité dans laquelle se dissout toute réalité".[22] On obtient grâce à ce procédé des effets changeants de couleur.

19 Denis Diderot, Salon de 1763, in *Œuvres Complètes*, Le Club Français du Livre, 1970, tome 5, pp. 439–440.

20 Jean-Michel Bouhours (sous la direction de), *Lumière, transparence, opacité*, Nouveau Musée National de Monaco, Skira, 2006.

21 Birgit Verwiebe, *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart, Fusslin, 1997.

22 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, SW, Stuttgart, 1859, I, vol. 5, p. 379.

Le dispositif du transparent a été utilisé pour des fêtes en Angleterre; il préfigure les panoramas et se complexifie avec des machines pour susciter l'illusion d'une réalité animée comme avec l'*Eidophusikon* de Loutherbourg ou le *Vesuvian Apparatus* (1767) de Sir William Hamilton. Le procédé de Loutherbourg a été repris et perfectionné par le peintre et poète français Louis Carmontelle pour devenir un véritable genre pictural connaissant un grand succès dans toute l'Europe. En Angleterre, il suffit de citer Gainsborough, Loutherbourg, Turner et l'éditeur Rudolph Ackermann qui publie à Londres ses *Instructions for Painting Transparencies* en 1799, tout comme Edward Orme avec son *Essay on Transparents Prints* (London, 1807) qui utilise le procédé pour en faire un amusement attrayant (yeux d'un chat qui se mettent à briller, paysage estival qui devient un paysage d'hiver, vue diurne qui devient une vue nocturne).

"L'enthousiasme suscité par les clairs de lune transparents révèle la sensibilité dont est empreint l'esprit du temps à la fin du XVIIIe siècle. On assiste à une vaste émotionnalisation du quotidien [...]."[23] Ainsi François Louis Antoine Du Périer reprend-t-il le tableau *Incendie nocturne*[24] de Vernet pour en réaliser un transparent, donnant à l'incendie au clair de lune une plus forte dramatisation dans l'amplification des effets lumineux suggérés par Vernet.

Le peintre Hackert fut l'un de ceux qui contribua à la vogue du tableau transparent en Europe et plus particulièrement en Allemagne. Ses transparents qui étaient placés au dessus d'une porte illuminaient la chambre d'un doux clair de lune. Friedrich Johann Lorenz Meyer qui rencontre Jakob Philipp Hackert en 1783 en Italie est très impressionné par la "vérité trompeuse" et "l'effet pittoresque" de ses transparents.[25]

> Le soir, il conduisait ses amis dans cette pièce sombre, où seul un tableau était éclairé de la manière prescrite. On se plaçait en cercle devant celui-ci. Le silence régnait. La sensation de bienfaisante mélancolie éveillée par ces représentations d'un paysage solitaire et calme, dont une moitié était éclairée par un doux rayon

23 Birgit Verwiebe, "Paysages enchantés" in *Lumière, transparence, opacité*, sous la direction de Jean-Michel Bouhours, Nouveau Musée National de Monaco, Skira, 2006, p. 81.

24 Huile sur toile, 1753. Bibliothèque Inguimbertine de Carpentras.

25 Friedrich Johann Lorenz Meyer, *Darstellungen aus Italien*, Berlin, Vossische Buchhandlung, 1792, p. 282.

> de lune et l'autre restait dans l'ombre parsemée de fleurs, seulement animé ça et là par un cheval paissant, n'aurait pu être exprimé par aucun mot.[26]

C'était d'ailleurs pour Hackert des revenus appréciables que ces transparents qu'il peignait pour le roi de Naples, la cour de Russie ou des aristocrates allemands.

> Dans un salon, un clair de lune de la main d'Hackert était placé à une hauteur insolite comme partie de porte pour l'éclairage du soir. On connaît cette invention de l'artiste tout à fait gracieuse et d'un agréable effet, qui a été copiée depuis de maintes façons en Allemagne. Derrière les parties claires du paysage, qui est inséré dans un dispositif adéquat fermé, on place des lampes qui éclairent la pièce comme si c'était la lune elle-même de manière extrêmement douce et discrète.[27]

Meyer attribue au transparent "un effet similaire à la magie, que l'art suprême d'un peintre paysager s'efforcerait en vain de rendre par les couleurs d'une toile." Outre les transparents de Hackert, d'autres artistes se livrent à cet art devenu populaire comme Andreas Nesselthaler et son *Paysage au clair de lune avec une chute d'eau.*[28] "Au crépuscule, Nesselthaler m'a montré ses tableaux transparents à la lumière, imprégnés d'huile, revêtus de taffetas et peints de manière que l'on ne perçoit aucune peinture au jour. Mais en plaçant une lumière par derrière, ils sont d'un effet exquis. Les plus remarquables sont certainement le Vésuve crachant du feu et une contrée éclairée par la lune qui se reflète dans un fleuve, avec dans la partie boisée des personnes qui se réchauffent près du feu", écrit le comte Spaur.[29] Le *Journal des Luxus und der Moden* fait écho à cette mode, citant les transparents de Tielker qui fascinaient les visiteurs ou encore Georg Melchior Krause de Weimar, dessinateur et peintre bien connu par le portrait qu'il fit de Goethe et qui propose à la vente une dizaine de tableaux transparents en 1798, les recommandant pour les boudoirs et les chambres à coucher des dames. La vogue de ces transparents avec clair de lune était partagée aussi bien par Goethe et Johann Heinrich Meyer que par des bourgeois comme la mère de Schopen-

26 *Ibid.*

27 F. J. L. Meyer, *Darstellungen aus Nord-Deutschland*, II, Hamburg, 1816, p. 278 (cité par Birgit Verwiebe, "Paysages enchantés", *art.cit.*, p. 80.

28 Vienne, Österreichische Nationalbibliothek.

29 Cité par Birgit Verwiebe, "Paysages enchantés", *art. cit.*, p. 80.

hauer. Le tableau transparent portatif avec clair de lune est un objet quasiment domestique qui est apprécié pour ses vertus décontractantes une fois allumé le soir dans la chambre à coucher. Bouhours ajoute aux remarques de Susanne Schroeder concernant le transparent de clair de lune de Krauss que l'on peut facilement imaginer le potentiel suggestif de l'image qui amène progressivement le rêve éveillé.

Schinkel réalisa à Berlin entre 1807 et 1815 des peintures scénographiques lumineuses, et parmi elles bien évidemment des paysages au clair de lune. Dans ses transparents comme dans ses tableaux, il privilégie les grandes cathédrales gothiques dans un paysage grandiose. Cette architecture visionnaire prend toute son ampleur lorsque la lumière de la lune baigne la construction, ainsi qu'on peut le voir également dans les transparents d'Ernst Ferdinand Oehme, un élève de Friedrich, qui peint avec force la ruine de l'église gothique d'Oybin sous la lune. Il y a là une sorte de vulgarisation de ce que voulait faire les peintres romantiques. Le transparent le plus célèbre de Schinkel est son *Incendie de Moscou* qui rassemble une nombreuse foule curieuse autour du grand spectacle aux résonances politiques vives à l'époque.

Ces nouveaux médias lumineux vont interpeller les peintres dans leur pratique et leur conception esthétique, car il s'agit d'une technologie nouvelle qui anticipe sur le développement futur de l'art. Hegel verra dans ces trompe-l'œil des jeux dépourvus de spiritualité. Lorsque le peintre anglais Constable découvre le diorama en 1820 à Londres, il écrit: "C'est une sorte de transparence ; le spectateur se trouve dans une chambre noire et l'impression est très agréable et l'illusion remarquable. Cela n'a rien à voir avec le domaine de l'art, car le but poursuivi est le leurre."[30] Goethe lui-même marquera des réserves pour les transparents de Niklaus König, bons seulement à produire des effets. August Wilhelm Schlegel critique également cet art illusionniste: "S'il ne s'agissait que de produire l'illusion, alors les boîtes optiques, les panoramas et les dioramas seraient d'une valeur artistique bien supérieure à un paysage de Ruysdael et de Claude Lorrain." Or Caspar David Friedrich lui-même s'est livré à de telles

30 *John Constable's Correspondence IV*, edited by R. B. Beckett, Ipswich: Suffolk Records Society, 1966, vol. 10, pp. 177–211.

créations, ce qui, chez ce grand peintre aux idées bien arrêtées sur le sens de son art romantique, peut sembler paradoxal.

Si Runge avait imaginé une architecture pour ses *Heures du jour*, Caspar David Friedrich prend également soin de penser à l'emplacement de certains de ses tableaux. En 1830, il crée quatre images destinées à être vues dans une pièce sombre agrémentée de musique. Ces peintures ont été perdues, il ne reste que trois esquisses de celles-ci dans les lettres adressées au poète russe Joukovski. L'ensemble était destiné à la cour de la grande-duchesse Alexandra Feodorovna dont Joukovski était conseiller d'état et dédié au jeune tsarévitch Alexandre. La commande fut faite aux alentours de 1826-1827. Sans doute Friedrich considèrait-il la transparence comme la métaphore de l'essence spirituelle qui se trouve derrière le matériel, lui qui avait selon ses dires l'ambition de dématérialiser la couleur. Cette œuvre, "peinte sur papier transparent", devait être contemplée "à la lampe". Il décrit longuement dans une lettre du 12 décembre 1835 comment l'installation devait être réalisée:

> Montées sur des châssis qui viennent successivement fermer une caisse à coulisse placée devant une fenêtre obscurcie, elles sont éclairées par un système de boules en verre emplies d'eau et de vin, qui, à l'intérieur de la caisse, filtrent de fins rayons de lumière naturelle provenant de l'extérieur; Pour la quatrième image une scène fantastique, une bougie doit également être placée dans la caisse afin d'illuminer l'endroit où est peint un trésor.[31]

Le spectateur est invité à pénétrer dans la pièce sombre et à attendre que son œil s'habitue à l'obscurité. Le sol est recouvert d'un tapis pour couvrir les bruits, de même les changements de tableau doivent se faire dans le silence.

> [Dans le premier tableau] contre la fenêtre gothique, une harpe est adossée aux côtés de laquelle on voit deux jeunes filles qui chantent en jouant de la mandoline et de la guitare, comme si elles attendaient la joueuse de harpe. La vue par la fenêtre est limitée par une élévation boisée, surmontée de la pleine lune brillante. Dans le deuxième tableau, l'amie vainement attendue est assise sur un balcon donnant sur une esplanade où résonne l'orgue de l'église éclairée toute proche; musique que la jeune fille accompagne de la harpe. La lune est plus haute dans le ciel et verse sa lumière bleuâtre sur la ville endormie au loin. Dans le troisième

31 Cité par Julie Ramos, *Nostalgie de l'Unité. Paysage et musique dans la peinture de P.O. Runge et C.D. Friedrich*, Presses Universitaire de Rennes, 2008, p. 45.

> tableau, un jeune musicien endormi, en train de rêver, est assis sous de hautes plantes (des mauves). La mandoline a glissé de ses mains. Trois figures ailées descendent sur les nuages vers le dormeur en chantant et en jouant de leurs instruments. La lumière se répand sur la terre, rayonnante. Le quatrième tableau est de caractère différent: c'est une scène dans la forêt où un trésor est arraché à la terre par la magie, bien terrestre échangé contre les choses célestes.[32]

Le spectateur est invité à une expérience initiatique qui culmine dans le rêve du musicien qui doit être accompagné par la musique d'un orgue de verre, alors que le premier l'était avec chant et guitare, le second par des chants et la sonorité de la harpe, le dernier "par une musique lointaine et fastueuse" (Lettre à Joukovski du 9 février 1830). Caspar David Friedrich insiste sur le synchronisme nécessaire entre tableaux et musique: "je souhaiterais qu'ils soient contemplés seulement avec accompagnement musical" et il insiste sur la nécessité "que la musique et la peinture soient bien adaptées l'une à l'autre, que l'une soutienne l'autre et que tout bruit pouvant déranger celui qui écoute et contemple soit scrupuleusement évité" (Lettre à Joukovski du 12 décembre 1835).[33] Caspar David Friedrich ne prévoit pas d'architecture particulière pour ses transparents à la différence de Runge, mais il tient à l'aspect quasi religieux de la contemplation, un rituel qui présente les œuvres d'une manière différente. Déjà la présentation de l'*Autel de Tetschen* dans l'atelier du peintre en 1808 invitait à une contemplation pieuse: "Quiconque entrait dans la pièce était profondément saisi. Les plus braillards [...] parlaient à voix basse et recueillie comme s'ils se trouvaient dans une église", se souvient Marie Helene von Kügelgen.[34] Cette "dimension cultuelle de la contemplation", bien relevée par Julie Ramos,[35] est à mettre en relation avec l'importance de l'effet attendu. Caspar David Friedrich ne partage sans doute pas la fascination qu'avait Carus pour ces nouvelles techniques du panorama et du diorama. Il précise à Joukovski que les transparents ne doivent pas être assimilés à des images pour boîtes

32 Lettre à Joukovski du 9 février 1830. Carl Gustav Carus et Caspar David Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, 1983, pp. 160–161.

33 Carl Gustav Carus et Caspar David Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, *op. cit.*, p. 165.

34 Marie Helene von Kügelgen, *Ein Lebensbild in Briefen*, Leipzig, 1900, p. 145.

35 Julie Ramos, *op. cit.*, p. 51.

optiques, car l'objectif de Caspar David Friedrich n'est pas de produire l'illusion, mais bien au contraire de faire comprendre par cette médiation particulière le sens symbolique de la lumière, pour provoquer un ébranlement intérieur et une élévation de l'âme. Carus avait noté: "Sehr lehrreich für mich war das entschiedene Gefühl für reine Konzentration des Lichts, welche seine Werke auszeichnete";[36] et l'on ne s'étonne pas de l'intérêt porté à ces jeux de focalisation de la lumière lunaire que l'on trouve dans d'autres transparents, comme dans ce *Paysage nocturne fluvial de montagne*[37] ou encore dans *Près de l'Elbe aux environs de Dresden.*[38]

Un paradoxe subsiste cependant dans ce recours à un dispositif technique. Certains ont pu l'interpréter comme un artifice dû à l'isolement d'un artiste vieillissant, manquant d'argent comme d'inspiration. À moins de penser que Caspar David Friedrich à la fin de sa vie (il décède en 1840) ait senti également qu'il y avait là un tournant et que l'on allait vers un nouveau régime de l'image.

Les nuits européennes sont de fait fort diverses et les peintres sont sensibles aux différences de lumière et d'atmosphère au point de se livrer à des études comparatistes (tout comme Overbeck avec Italia et Germania) entre les nuits nordiques et méridionales. Carus étudie les effets d'atmosphère avec un paysage allemand et un paysage italien au clair de lune[39] – sans parler de l'imagologie nocturne attribuant par exemple aux nuits de Paris, aux nuits de Venise ou à celles de Saint Petersbourg des connotations bien précises! Il suffit de penser par exemple aux romans de Joseph Méry *Nuits anglaises* (1840) et *Nuits italiennes* (1854). Ce qui caractérise les nuits allemandes, c'est la solitude des forêts, le frisson irrationnel propice à l'apparition des esprits ou l'angoisse du moi confronté à lui-même, à ses fantasmes et à ses doubles. En revanche les nuits parisiennes se distinguent par une socialité intense au point que Heine pense que les fantômes nocturnes pari-

36 Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen*, F. A. Brockhaus, 1865, Bd. 1, p. 167.

37 Gemäldegalerie, Kassel. Ce transparent représente d'un côté une atmosphère matinale, tandis que l'autre face est un tableau nocturne (K 439).

38 Pierpont Morgan Library New York.

39 Voir Carl Gustav Carus, *Deutscher Mondschein* et *Italienischer Mondschein*, 1833, Frankfurt, Goethe-Museum.

siens ne souffrent nullement de solitude, mais se pressent dans des réunions, des salons, des soirées.[40]

Paris, capitale européenne, devient à juste titre une ville lumière justifiant l'émerveillement pour la cité transfigurée par l'éblouissement de l'éclairage artificiel. Émerveillement aux nombreuses ambiguïtés, étant donné que la fascination n'est pas sans quelque regret pour la perte définitive de la nature, que l'enchantement n'est pas sans perversion ni corruption, que la foule ne peut effacer la solitude et les illuminations les ombres et la nuit intérieures.[41] L'agitation de la vie parisienne est redoublée par l'image d'un Paris entrevu comme une aventure sans fin et une fête pour les yeux, un catalogue inépuisable de "choses vues", un kaléidoscope changeant de tableaux où dominent l'hétérogénéité et la solution de continuité. Et avec cette esthétisation des choses par la lumière artificielle une nouvelle poétique est en train de naître qui prendra nom de modernité. À la figure du veilleur de nuit du romantisme allemand, qui traverse les rues désertes en déclinant les heures, spectateur nocturne et solitaire, figure d'un poète désespéré, succède celle d'un flâneur qui se fait noctambule et voyeur de la vie citadine plongée dans de singulières ténèbres qui, sous les nouveaux lampadaires, prend un nouveau visage. Les poètes sont attirés certes par les aventures de la nuit qui bouleversent le sentiment de la profondeur, remettent en cause les lois de la perception, donnent naissance à d'inouïs vertiges. Mais le vide, le noir et le nu, la rencontre insolite, la fulgurance de l'apparition dans les ténèbres qui caractérisent l'atelier de nos rêves et de nos fantasmes qu'est le manteau de la nuit, fascinent en raison de leur évanescence et de la conscience que quelque chose est irrémédiablement en train de disparaître. Lorsque les noctambules parisiens parcourent la cité de nuit, ils le font avec le sentiment que c'est toute une ville qui va disparaître sous la lumière. S. Delattre se demande non sans raison si les Noctambules des années 1840 ne cherchent pas "à fixer pas à pas le souvenir d'un Paris ombreux qu'on sent en voie de disparition?"[42]

40 Voir Heinrich Heine, *Die Romantische Schule* (III,2), in Heine, *Sämtliche Schriften*, München, Hanser Verlag, 1971, pp. 463–465.

41 Voir Alain Montandon, "Des rayons et des ombres de l'éclairage au gaz" in *Links. Rivista di letteratura e cultura tedesca.* Pisa, Roma, VII, 2007 (2008), pp. 37–47.

42 Simone Delattre, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIXe siècle*, Albin Michel, 2003, p. 97.

Parcours nostalgique, mais aussi lumière dans la nuit qui laisse apparaître ce qui était caché: la révélation de l'inconscient. Michelet dira encore ses craintes envers l'impérialisme de la lumière, qui ne laisserait plus de zones d'ombre pour penser et rêver, en attendant que les utopies négatives ne mettent l'accent sur la surveillance générale induite par une omniprésente clarté à laquelle rien n'échappe. La destruction de la nuit (Jules Janin, écrira en 1839 que "Le gaz a remplacé le soleil") apparaît pour certaines comme une mutilation existentielle profonde.

Cet attrait pour la nuit s'explique là encore par l'ombre mise en relief par les nouvelles lumières. Déjà Restif de la Bretonne remarquait que "la lueur des réverbères, tranchant avec les ombres, ne les détruit pas, elle les rend plus saillantes."[43] Il y a dans cette attirance la nostalgie pour quelque chose qui est refoulé et qui disparaît, l'ombre de la nuit. Cette ombre de la nuit qui a fasciné toute la génération romantique, de Novalis à Baudelaire en passant par Byron et son apocalyptique poème *Ténèbres*.

43 Restif de la Bretonne. *Nuits de Paris*, Paris, Bouquins, 1990, pp. 620–621.

Abstract

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verändern die technischen Fortschritte im Beleuchtungsbereich das Verhältnis des Menschen zu Licht und Finsternis in tiefgehender Weise. Mit der Erfindung von Ami Argands Lampe und dann der Verbreitung der Gasbeleuchtung findet sich der nächtliche Raum gänzlich verwandelt. Gleichzeitig entfaltet sich eine Sehnsucht nach nächtlichen Spaziergängen sowie nach der Poesie der Nacht, die in der hier behandelten Mode der Mondscheintransparente ihren Ausdruck findet. Hinter dieser Sehnsucht lässt sich eine Nostalgie für die immer mehr verdrängten und vom Verschwinden bedrohten Schatten der Nacht erkennen – jener Nacht, die ihre Anziehungskraft auf die gesamte Romantiker-Generation ausübte.