

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

39 | 2003

Pyrotechnies. Une histoire du cinéma incendiaire

Prométhée électrique ou « le tableau lancé dans l'espace »

Marcella Lista



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2992>

DOI : 10.4000/1895.2992

ISBN : 978-2-8218-1024-2

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2003

Pagination : 23-43

ISBN : 2-913758-31-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Marcella Lista, « Prométhée électrique ou « le tableau lancé dans l'espace » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 39 | 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2992> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2992>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Prométhée électrique ou « le tableau lancé dans l'espace »

Marcella Lista

- 1 Prendre en compte l'héritage de la tradition pyrotechnique dans les arts d'avant-garde revient à tracer une généalogie occulte. Dès sa diffusion en Occident, au XIV^e siècle, l'art de la lumière a naturellement pris place parmi les arts mécaniques. Les premiers manuels d'artificiers mentionnant un *ars ludens* distinct de l'usage militaire des explosifs paraissent dans la première moitié du XVI^e siècle en Toscane.¹ Depuis l'irruption des machines pyrotechniques dans le théâtre de la Commedia dell'Arte au XVI^e siècle, jusqu'aux somptueuses fêtes de lumière qui triomphent dans les grandes villes européennes au XVIII^e, on assiste à la progressive codification d'un langage visuel. Les traités consacrés à l'usage festif de l'art pyrotechnique attribuent alors aux feux d'artifice le rôle de signifier, ou du moins de s'inscrire dans un contexte représentatif qui leur confère un sens, et canalise leur action au sein d'une situation narrative et symbolique dont ils offrent le climax.² L'emploi d'architectures éphémères, de décors peints en trompe-l'œil, de machines et de personnages en papier mâché, l'ajout de dispositifs lumineux aux feux d'artifices eux-mêmes, constituent à cet égard des points essentiels. Ils parviennent à doter le spectacle de pyrotechnie de deux qualités déterminantes. Tout d'abord, ces éléments lui apportent une polychromie qui, jusqu'au XIX^e siècle, lui fait défaut. Ensuite, ils lui offrent une profondeur optique et des effets d'atmosphère susceptibles de créer un espace perspectif complet, représentation symbolique de l'espace social et politique de la cité. Si les pyrotechnies parviennent ainsi, dès la Renaissance et plus encore à l'âge baroque, à une totalisation festive des arts, l'art de l'artificier en lui-même, demeure de fait une *tekné* incomplète, l'un des ingrédients seulement du spectacle de lumière.
- 2 Les pyrotechnies se sont pourtant révélées un terrain d'inspiration fécond dans l'histoire des arts de l'image. Vision fugitive produite par l'explosion et la dispersion des corps chimiques, le feu d'artifice s'apparente à une forme de pré-cinéma, entendu comme un langage articulé sur l'apparition et la disparition alternées de la lumière. Dès les XVIII^e et XIX^e siècles, cet artifice spectaculaire se voit en quelque sorte concurrencer

par une utopie qui se fait jour en 1725, formulée par le Père jésuite Louis Bertrand Castel : celle d'un instrument exact, spécifiquement voué à une « musique pour les yeux » - alliance de la couleur et du mouvement -, le Clavecin Oculaire. Dans le principe de cet instrument, alors resté inachevé, se joue l'idée d'une image en mouvement, produite dans l'éphémère d'une interprétation manuelle comparable au jeu d'un musicien. À l'évidence, le projet du Père Castel se positionne d'emblée dans le champ des arts libéraux, en cherchant à rapprocher la peinture de cet art lié par excellence aux mathématiques qu'est la musique. La tradition des instruments conçus pour la « musique chromatique », qui procède de l'invention de Castel, restera très attachée à cet enjeu essentiel : hisser l'art pictural au niveau de la musique, en écartant toute référence aux arts mécaniques - les feux d'artifice de même que les arts d'ornementation -, où les potentialités de la forme pure se sont révélées de manière anticipée. Un tel positionnement théorique est encore sensible dans certains aspects de la première abstraction qui font de la musique l'objet idéal du *paragone*. Il se trouve en revanche profondément remis en cause dans les courants artistiques qui prônent une fusion directe de l'art et de la vie, ou s'engagent vers une nouvelle acception, populaire, de la culture d'avant-garde.

Les corps lumineux et la musique oculaire

- 3 L'un des aspects les plus significatifs du Clavecin Oculaire est sa vocation à surpasser toute forme de divertissement populaire. Dans les écrits que le Père Castel consacre à cet instrument utopique il n'est pas fait mention des spectacles de pyrotechnie pratiqués à la Cour. Dans un passage de son texte fondateur, la lettre ouverte publiée au *Mercur de France* en 1725, le père jésuite laisse clairement entendre, en revanche, l'esprit profondément baroque de sa « musique oculaire », appelée à toucher l'esprit par l'agrément des sens. « On aime à voir les couleurs jetées au hasard sur un marbre, sur une tapisserie, & jusque sur un papier marbré, affirme-t-il : laissons ce plaisir au peuple ignorant ; je vous parle ici d'un plaisir qui ne laissera pas d'être fort sensible pour l'ignorant, mais qui sera plein d'intelligence et d'instruction pour l'esprit le plus savant et le plus profond. »³ Issu d'une esthétique des « passions » éprise de lois d'harmonie universelle, le Clavecin Oculaire doit, selon les termes mêmes de son inventeur, permettre aux « affections de la lumière » d'être en tout point comparables à celles du son.⁴ Si l'on en comprend la portée dans le cadre du système des arts développé par Castel dans son traité de *Mathématique Universelle*, il s'agit d'unir un « art de justesse » qui « imite les substances » (la peinture) à un « art de caractère » qui « imite les choses spirituelles » (la musique).⁵ Plus significative encore est l'envergure sociale que le jésuite imagine donner à ce nouvel art. « Le peuple aime le spectacle : le clavecin est un spectacle ; et tout l'univers est peuple à cet égard »⁶, affirme-t-il dans un texte ultérieur consacré à son invention inachevée. S'avançant encore davantage sur le terrain utopique, il réclame un peu plus loin : « Que tout Paris ait des clavecins de couleurs, au nombre de huit cent mille, on peut, sans se mettre beaucoup en frais d'invention et d'imagination, faire qu'il n'y en ait pas deux qui se ressemblent [...]. Les sourds pourront voir la musique auriculaire, les aveugles pourront entendre la musique oculaire & ceux qui auront yeux et oreilles, jouiront mieux de chacune en jouissant des deux. »⁷
- 4 À l'évidence, Castel brigue pour l'instrument idéal de la « musique oculaire » une propriété qui est alors l'apanage des corps lumineux mis en œuvre dans les feux d'artifice. Il aspire à une dispersion spatiale, opérant une communion généralisée : la communion du ciel et de la terre, par des étoiles faites de la main de l'homme, la

communion universaliste du corps social, absorbé dans la contemplation du merveilleux. Toute sa vie, Castel restera hanté par un écueil apparu dans sa comparaison entre la couleur et le son, qui est sans doute l'un des motifs essentiels de l'inachèvement du Clavecin Oculaire. Il s'agit de cet écart irréductible entre la matérialité de la couleur et l'évanescence du son, qu'il expose dans son *Optique des Couleurs* en 1740, ultime démarche vouée à légitimer sa quête d'une application spectaculaire des correspondances : « La couleur assujettie au lieu, est fixe et permanente comme lui. Elle brille dans le repos, sur une toile, sur une fleur, sur un corps en un mot. Toutes les propriétés, quelque parallèles qu'elles soient aux sons, le sont dans le repos, lors même qu'on les assujettit au mouvement. Car on peut rendre une couleur mobile ; mais mobile avec le corps qui l'assujettit, & toujours en repos dans ce corps ou sur ce corps. »⁸

- 5 C'est au XIX^e siècle, au moment où l'art pyrotechnique entreprend d'étendre sa palette, ajoutant les rouges et les verts aux dorés et argentés auxquels il était limité jusqu'alors, que l'on commence à le voir définir comme « musique oculaire ». Parmi les nombreux témoignages de l'impact des théories de Castel dans l'Europe entière, figure un traité du peintre italien Pietro di Gonzaga. Peintre de *vedute* et scénographe formé à Venise, ce dernier avait pris les fonctions de Directeur des Théâtres Impériaux à la Cour de Catherine II de Russie en 1792, après avoir dirigé les scénographies du Théâtre de la Scala à Milan. En 1800, il publie en langue française l'un de ses principaux ouvrages consacrés à la décoration théâtrale : *La Musique pour les yeux et l'optique théâtrale*, véritable plaidoyer pour une approche visuelle et ornementale des arts de la scène. Ce texte s'achève par une identification directe de la « musique oculaire » aux feux d'artifice : « Il vaut donc mieux revenir aux effets gais, amusants et de finir ce chapitre par un feu de joie ; car ce serait une bétise bien grossière, que de terminer un discours de musique visible, sans toucher à un artifice qui a la plus grande ressemblance avec la musique proprement dite. Les feux de joie unissent aux autres propriétés musicales, que nous avons observées, le grand avantage que rien n'est permanent, et que les combinaisons de leurs formes et de leurs couleurs s'écoulent dans le temps, changent et passent rapidement, comme les sons, les modulations et le rythme musical. Ici la progression successive et le mouvement sont essentiels à la chose, et coopèrent au plaisir instantané des variations. C'est enfin, le clavecin oculaire et la musique des yeux par excellence. »⁹
- 6 Ce processus de perméabilité entre les arts majeurs et les arts mineurs, caractéristique de l'époque romantique, s'observe quelques années plus tard jusque dans les manuels d'artificiers, tel le traité pratique *Istituzioni di Pirotecnicia* publié en 1819 par Marcello Calà Ossorio, l'artificier de la Cour de Naples. Parmi les planches de son ouvrage décrivant les techniques du feu d'artifice en Italie, Ossorio insère une figure qui pose l'hypothèse d'un art pyrotechnique parvenu à la précision de la musique : une portée où des fusées prêtes à l'emploi se rangent en suivant le rythme et les intervalles des notes musicales qui les accompagnent [ill. 2].¹⁰ Or à cette époque, les seuls « clavecins oculaires » qui semblent avoir été construits et montrés sont encore loin de la couleur évanescence que Castel appelait de ses vœux. Ils fonctionnent avec une rangée de verres contenant du liquide coloré, rétro-éclairés par des chandelles, apparaissant ou disparaissant par l'action de clapets que l'interprète contrôle au niveau des touches.¹¹
- 7 Alors que les feux d'artifices se réclament de la musique visuelle, la tradition des orgues de couleurs, elle, continuera, pendant un autre siècle, à se tenir à l'écart d'un art jugé

mineur, voué au divertissement. C'est encore le cas lors de la diffusion des moyens électriques, à partir de 1880. Aucune mention n'est faite des feux d'artifice dans l'essai de l'américain Bainbridge Bishop, réputé avoir construit en 1882 le premier orgue chromatique fonctionnant avec une lampe à arc.¹² Les diverses publications successives du paysagiste anglais Alexander Wallace Rimington, qui fait breveter son propre instrument en 1893, révèlent quant à elles une démarche presque anachronique, aux prises avec une codification académique de la « Colour Music. »¹³

Explosion de la peinture, cinétisme de la couleur

- 8 Si les feux d'artifice apparaissent parmi les métaphores dominantes de la première abstraction, tant dans le champ de la peinture que dans celui du cinéma, c'est précisément en raison de cette propriété unique que le Père Castel recherchait à atteindre dans la musique des couleurs : la mobilité de la couleur elle-même, plutôt que celle de son support. Le processus explosif de l'image pyrotechnique, qui libère la couleur dans l'acte même de destruction du corps qui la contient, est sans doute ce qui la rapproche le plus des enjeux picturaux qui se font jour au tournant du XX^e siècle. La métaphore de l'embrasement, déjà présente dans la peinture de la fin du XVIII^e siècle, qui se référait à la notion de « sublime » à travers une multitude de thèmes liés au feu, cède alors le pas à une métaphore de l'explosion. Dans le premier cas, la représentation picturale se consume. Dans le second, elle vole en éclats pour libérer de son support une couleur pure, atomisée.
- 9 Il y aurait beaucoup à dire sur le principe du « décollement » optique de la couleur, qui figure parmi les premiers outils de l'abstraction. L'usage du fond noir comme « repoussoir » de la couleur s'est notamment affirmé comme trait caractéristique, entre 1905 et 1907 chez l'un des fondateurs de la théorie abstraite moderne, Vassily Kandinsky. Dans un ensemble d'œuvres figuratives de thématique symboliste, traitées en points de couleurs sur fond sombre, le peintre russe s'est appliqué à faire naître le motif sans l'intervention du dessin, par de simples effets d'agglomération des points colorés [ill. 3]. « Le noir, affirme-t-il dans *Du spirituel dans l'art* publié en 1912, est extérieurement la couleur qui manque le plus totalement de sonorité, sur laquelle toute autre couleur, même celle dont la résonance est la plus faible, sonne plus forte et plus précise. »¹⁴ Et de constater que, sur un fond noir, une couleur particulièrement lumineuse tel le jaune « se détache littéralement de l'arrière-plan, plane et saute aux yeux. »¹⁵ Autrement dit, l'abandon du dessin et l'atomisation de la couleur sur fond sombre ramènent la représentation à une vision qui oscille constamment entre figuration et abstraction. Comparables aux effets de l'explosion pyrotechnique, les images symbolistes de Kandinsky mettent en œuvre les facteurs d'un nouveau langage chromatique. C'est une propriété sonore qu'il s'agit pour la peinture de s'annexer, propriété conduisant à désolidariser la couleur de l'objet fixe et circonscrit.
- 10 Si le positionnement théorique de Kandinsky, ancré dans la tradition humaniste des traités de peinture, exclut a priori une équivalence terme à terme entre la peinture « sans objet » et les arts mineurs (l'ornementation en particulier), son œuvre ne manque pas d'être lue, quelques années plus tard, à la lumière de la tradition pyrotechnique. Il est intéressant de relever que ce détournement naît d'un regard américain porté sur la modernité picturale européenne. En 1913, lors de la tournée américaine de la fameuse Armory Show, de New York à Chicago puis à Boston, l'un des tableaux les plus remarquables est la peinture de Kandinsky, actuellement conservée au Metropolitan Museum, *Improvisation n° 27*, de 1912. Le collectionneur et critique d'art

Arthur Jerome Eddy, qui s'en porte immédiatement acquéreur, déclare son admiration pour le peintre russe d'une manière inattendue, lors d'une conférence publique. Prenant le contre-pied de l'opinion commune, Eddy se livre à une lecture vigoureusement populaire d'un art qui passait alors pour une élucubration hermétique : « À mon sens, clame-t-il, ces peintures sont comme une explosion de feux d'artifice. Et comme j'aime les feux d'artifice, j'ai acheté une ou deux chandelles romaines. J'ai l'intention de passer un grand moment en les faisant exploser devant mes amis. »¹⁶

- 11 La métaphore d'une destruction festive, faisant éclater le carcan de la représentation, est aussi portée, chez Kandinsky, par la notion d'« improvisation » et le caractère performatif qui lui est associé. C'est sur ces deux aspects, la « musique visuelle » et l'« improvisation » que Arthur Jerome Eddy articulera plus sérieusement son argumentation, dans l'essai qu'il consacra à la peinture moderne européenne, *Cubism and Post-Impressionism*, l'année suivante.¹⁷ On peut relever que la division de la couleur en particules sur fond noir a aussi été utilisée par d'autres peintres concernés par la création d'une nouvelle vision picturale, quoique de manière moins systématique. Robert Delaunay, en phase de dépassement de la technique néo-impresionniste, offrait par exemple en 1906 avec *Paysage Nocturne (Le Fiacre)* [ill. 4], une déréalisation des lumières de la ville. Le compatriote de Kandinsky, Mikhaïl Matiouchine, développera quant à lui, en 1918, des *Constructions Picturo-musicales* [ill. 5] basées sur la dispersion bord à bord d'une couleur atomisée.
- 12 Quant aux réalisations précoces du cinéma abstrait, elles adhèrent pleinement aux modèles formels de la plus archaïque des « musiques oculaires ». Les premières tentatives de films abstraits colorés à la main à même la pellicule, menées par les frères Arnaldo et Bruno Ginanni-Corradini vers 1910, participent de cet idéal. Les deux comtes italiens, établis près de Ravenne, se sont livrés tout d'abord à la construction d'un orgue chromatique, passant dans un deuxième temps au médium cinématographique. Avant de s'associer au mouvement futuriste, ils élaborent ainsi une « musique chromatique » qui rappelle en tous points le principe totalisant des fêtes baroques. Cette activité ne s'inscrit pas dans l'esprit du cinématographe d'alors, mais laisse plutôt s'opérer un glissement spontané entre les deux médias, avec pour but premier la concrétisation d'une totalité lumineuse. Différentes expériences ont été essayées à cette fin, focalisées sur les jeux optiques de la texture du support des projections : « pour l'écran, nous avons expérimenté successivement une toile blanche simple - une toile blanche assouplie à la glycérine, une surface d'étain - une toile blanche ouverte d'un mélange créant, par réflexion, une sorte de phosphorescence - une enveloppe, à peu près cubique, de gaze très légère à travers laquelle le rayon de lumière pouvait pénétrer et qui aurait dû donner, de bas en haut, l'effet d'un nuage de fumée blanche. Enfin [...] on revint à la toile que l'on étendit sur un mur entier, on enleva tous les meubles, on couvrit toute la pièce de blanc, murs, plafond et sol, et l'on revêtit durant les projections des peignoirs blancs. À ce propos, lorsque la musique chromatique se sera imposée, par notre œuvre ou celle d'autrui, une mode vestimentaire de la couleur consistera sans aucun doute, pour le public élégant, à aller au théâtre de la couleur en habit blanc. Les tailleurs peuvent déjà commencer à s'en occuper. »¹⁸ Cette recherche d'un environnement faisant fusionner l'œuvre et le spectateur était parachevée par l'utilisation de sept lampes des couleurs du spectre de Newton, rendues mobiles grâce à des roues. Jointes à la projection filmique, celles-ci étaient destinées à « créer successivement des ambiances de couleurs, qui, pour être en accord avec l'intonation

générale des thèmes développés au fur et à mesure, devaient introduire d'une certaine manière le spectateur dans l'intimité même de la sensation. »¹⁹

- 13 Les références savantes qui alimentent les traités de Arnaldo et Bruno Ginanni-Corradini, *L'Art de l'Avenir*, paru en 1910 et *Musica chromatica*, paru en 1912, sont tournées vers Pythagore et Wagner. Rien d'étonnant, cependant, à ce que leurs créations filmiques, aujourd'hui perdues, aient été interprétées dans une optique autrement moderniste par le groupe futuriste, plus soucieux d'abattre les cloisons établies par l'académie entre l'art et la rue, entre les genres majeurs et mineurs, que de spéculer sur la forme pure. En 1912, Marinetti s'inspirait donc de l'idée d'un nouvel art total basé sur le mouvement, la lumière et la couleur, en appelant de ses vœux une conquête picturale de l'espace aérien : « Le jour viendra où le tableau ne suffira plus. [...] Les couleurs, en se multipliant, n'auront absolument pas besoin de formes pour être perçues et comprises. Nous nous passerons de toiles et de pinceaux ; nous offrirons au monde - au lieu de tableaux - de géantes peintures éphémères, formées par des falots brasillant, des réflecteurs électriques et des gaz polychromes, qui, en harmonisant leurs gerbes, leurs spirales et leurs réseaux sur l'arc de l'horizon, rempliront d'enthousiasme l'âme complexe des foules futures. »²⁰
- 14 Guillaume Apollinaire, deux années plus tard, met à son tour en évidence la métaphore pyrotechnique, dans son commentaire du *Rythme coloré* de Leopold Survage [ill. 6]. Le poète voit dans ce projet de dessin animé, présenté à la Société Gaumont pour le procédé à trois couleurs lancé en 1913, le *chronochrome*, une « nouvelle muse », en phase avec les accélérations électriques de la vie moderne : « [*Le rythme coloré*] tire son origine de la pyrotechnie, des fontaines, des enseignes lumineuses et de ces palais de féerie qui, dans chaque exposition, habituent les yeux à jouir des changements kaléidoscopiques des nuances. Nous aurons ainsi, hors de la peinture statique, hors de la représentation cinématographique, un art auquel on s'accoutumera vite et qui aura ses dilettantes infiniment sensibles au mouvement des couleurs, à leur compénétration, à leurs changements brusques ou lents, à leur rapprochement ou à leur fuite, etc. ».²¹ L'entreprise de Survage, si elle n'est pas marquée par le principe d'environnement, restitue au sein de l'image elle-même le principe de l'énergie pyrotechnique : le déploiement des sept couleurs de l'arc-en-ciel sur le fond noir de l'espace cosmique, applique les ressorts même du feu d'artifice, les fulgurances lumineuses contre la voûte illimitée du ciel.
- 15 Un autre élément formel se manifeste également dans les aquarelles peintes par Survage pour le *Rythme coloré*. On y retrouve la notion d'atomisation de la couleur, qui est ici une fois de plus liée au fond noir. Parmi la série de planches conservées au MoMA, particulièrement, figure un certain nombre d'images où le mouvement coloré se fragmente en particules éparses, telle une pluie de confettis [ill. 7].²² C'est sans doute dans le cinéma d'Oskar Fischinger, et plus spécifiquement dans sa série de *Studien* en noir et blanc réalisée au début des années trente, que cette dynamique trouvera son expression la plus puissante. Se référant directement au processus de séparation des atomes, et même à leur scission, Fischinger donnera de l'explosion pyrotechnique une vision paroxystique, restituant dans toute sa magie primitive le mystère de la vie chimique de la matière. L'exemple le plus abouti de cette recherche est *Studie n. 8*. Synchronisé sur le scherzo symphonique *La Ballade de l'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas, lui-même inspiré de la célèbre fable du même titre popularisée par Goethe, ce chef

d'oeuvre de musique optique renvoie directement à la lutte ancestrale de l'homme visant à maîtriser, par la magie, les forces agissantes de la nature [ill. 8].

La nouvelle ville-lumière

- 16 Si les pyrotechnies offrent à la première abstraction la métaphore d'une destruction créatrice, les glissements qui s'opèrent entre la peinture et les jeunes médias électriques renouvellent, en retour, les potentialités spectaculaires de la lumière. La mythologie de la lumière électrique, conquête prométhéenne de l'homme sur la nature, invite à penser un nouvel « art total » technologique, à l'esprit festif et universel, ouvert sur l'espace diffracté de la métropole moderne. Entre les lumières colorées de la symphonie d'Alexandre Scriabine, *Prométhée - Le Poème du Feu* de 1911, et la fantaisie pour orchestre d'Igor Stravinsky, *Feu d'artifice*, achevée dès 1908, on observe une différence déjà relevée dans le domaine pictural, entre un feu qui embrase et consume et un feu qui se manifeste de façon explosive.
- 17 L'aspect ludique et énergétique de l'écriture musicale de Stravinsky est précisément ce qui a conduit Serge de Diaghilev à s'associer un peintre futuriste, Giacomo Balla, pour l'interprétation scénique de cette composition dans le cadre des Ballets Russes. Le spectacle, créé en avril 1917 à Rome, laissait les spectateurs devant une scène sans aucun danseur. La perspective abstraite adoptée par Balla, avec pour seul acteur une construction de volumes géométriques bariolés qui accueillaient et libéraient des rayons colorés, est assez représentative d'une esthétique de l'éphémère [ill. 9].
- 18 Tandis que Balla travaillait à cette oeuvre alors inédite en son genre, son collègue futuriste Fortunato Depero concevait pour un autre spectacle, *Mimismagia (Mimique de la magie, 1916)* des costumes cartonnés tranchant l'espace, d'où émanaient toutes sortes de rayons colorés [ill. 10]. Offrant un commentaire ironique des orgues chromatiques inspirés du Père Castel, ce dernier était allé jusqu'à esquisser les plans d'une machine synes-thésique qui prendrait modèle sur les sensations brutes issues de la rue. Appelée *Complexe plastique motobruitiste à lumières colorées et vaporisateurs* (1915) [ill. 11], celle-ci n'est pas sans rappeler les chars pyrotechniques de l'âge baroque. Une fois en mouvement, cet assemblage devait non seulement émettre des bruits, des gaz et des lumières colorés, mais encore diffuser des parfums. Le manifeste signé par Balla et Depero en 1915, « Reconstruction futuriste de l'univers », est à l'origine de cette polysensorialité explosive, dont les moyens sonores, visuels et cinétiques sont appelés à s'annexer « pyrotechnie, eaux, feu, fumées. »²³
- 19 C'est dans l'après-guerre que le groupe futuriste propose la pure et simple réhabilitation de la pyrotechnie parmi les arts de l'avenir. En 1920, l'artiste Gino Cantarelli publie en Italie un manifeste futuriste dédié aux feux d'artifice : « La Pyrotechnie comme moyen artistique ». Convoquant simultanément le mythe de l'aviateur, la musique bruitiste de Luigi Russolo et le dynamisme pictural cher aux artistes du groupe, le texte résume une certaine idée de l'art total futuriste : « Dans chacune des zones du ciel, annonce-t-il, nous saurons donner des visions composées de théâtre aérien + complexes pyrotechniques + bruiteurs. [...] Le laboratoire pyrotechnique prépare la composition picturale, et, un soir, le tableau est dynamiquement lancé dans l'espace. »²⁴ Le propos, renvoyant à des aspirations exprimées dès le début des années 1910, évoque de manière très significative le double héritage de la tradition des feux d'artifices dans la première avant-garde. D'un côté, celle-ci aspire à brasser les différentes formes d'art (lumière, couleur, mouvement, son) dans une totalité festive qui procède de manière syncrétique. De l'autre, elle s'interroge

sur le statut de la peinture comme image fixe, et aspire à une composition éphémère de couleurs mouvantes, douée d'une faculté nouvelle de dispersion spatiale.

- 20 La réhabilitation historique des pyrotechnies, au cours du XX^e siècle, a partie liée avec la prise de conscience progressive des moyens cinétiques, tant dans le domaine de l'image projetée que dans celui des nouveaux corps lumineux issus de l'électricité : notamment les enseignes lumineuses de la rue et les projecteurs mobiles qui font alors leur apparition au théâtre. Cette réhabilitation est le fruit d'un décloisonnement multidirectionnel. Au brassage technique des médias, qui permet de penser la couleur hors de son support, s'ajoute un brassage culturel où pointe une nouvelle idée de l'universalité.
- 21 De ce point de vue, le legs de l'avant-garde européenne aux États-Unis trouve un terrain favorable à l'acceptation d'un art traditionnellement « mineur » parmi les outils les plus inventifs de la création moderne. Le peintre synchroniste Morgan Russell, par exemple, fait des feux d'artifice une forme de référence lorsqu'il songe à une extension lumineuse du tableau dans l'espace réel. Dans sa première exposition personnelle, à la galerie parisienne La Licorne, en 1923, le peintre américain présente une série de cinq toiles intitulées *Eidos (thèmes-synchromatiques) pour une synchronie à la Vue*. Une note de sa main, publiée dans le catalogue, en explique l'origine : « Chaque *Eidos* représente l'ensemble des impressions qui resteront en nous après avoir vu leurs détails se dérouler sur un écran lumineux ou dans l'air même par un gigantesque jeu de pyrotechnie. On peut les comparer à ce qu'est pour un musicien quelques pages de musique écrite, celui-ci entend imaginativement [*sic*] l'ensemble de ces pages après y avoir jeté un coup d'œil. La pyrotechnie, qui émerveille déjà, élevée à la puissance d'un art sublime - puis, un art plus modeste de moyens, par l'écran lumineux - arts d'une puissance inouïe, endormant, puis éclairant la raison par l'ivresse divine des sens - but réel de tout art supérieur -voilà de quoi il s'agit. [...] Nous attendons un "fou" sublime, tel ce roi Ludwíg II, pour nous accoucher de cet art ultime : l'Art de la Lumière »²⁵
- 22 C'est un enivrement des sens que Morgan Russell revendique, par l'alternance apparition/disparition qui est le propre de la vision pyrotechnique. La machine lumineuse conçue en corrélation avec les *Eidos* devait projeter des rayons colorés mobiles, contrôlés par un rhéostat²⁶. Les tableaux, sorte de vision imaginaire de ce spectacle lumineux, auraient dès lors fonction d'une transcription synthétique et subjective d'un processus temporel.²⁷ Au sein du parcours de Russell, ces toiles sont en fait les premiers exemples d'une combinaison entièrement libre de couleurs. Le synchronisme s'était en effet bâti, autour de 1912-1913, sur le fondement d'une harmonie scientifique, invoquée tantôt par le principe d'une gamme chromatique prédéfinie, tantôt par le jeu des contrastes de complémentaires. Les *Eidos* peints par Russell au début des années vingt, s'ils n'inspirent pas l'adhésion immédiate que remportent des chefs d'oeuvre telle la monumentale *Synchromy in Blue-Violet* (1913), ouvrent en revanche la porte à une harmonie subjective, issue d'un nouvel idéal d'improvisation performative.
- 23 Aux États-Unis, une entreprise de grande envergure est lancée à cette époque par Thomas Wilfred, artiste d'origine danoise. Ce dernier entend populariser un « Art de la lumière » autonome, aspirant à se libérer de la tutelle pluriséculaire de la musique. Après avoir construit un instrument semi-automatique doté d'un clavier en 1919, sous le nom de Clavilux, il s'attache à concevoir des machines moins connotées en termes musicaux. Avec ses compositions intitulées *Lumia*, au début des années trente, il

cherche à fixer un art de l'éphémère dont il fait remonter l'origine, au-delà des fêtes baroques, aux usages tribaux du feu dans les sociétés préhistoriques.²⁸ Les *Lumia*, appareils dont les dimensions peuvent varier, de celles d'un téléviseur avant la lettre jusqu'aux murs entiers des salles de spectacle, engagent ainsi des images abstraites enregistrées, produites par différents systèmes de projection et de diffraction de lumières derrière un écran opalescent. La perspective transhistorique de Wilfred pose les bases d'une histoire universelle de l'art de la lumière. Parallèlement, elle livre celui-ci à une recette démocratique, adaptée aux lois de l'*entertainment* de masse.²⁹ En dépouillant son art lumineux de toute argumentation liée à l'harmonie musicale, l'inventeur de *Lumia* écarte du même coup la notion de performance et la figure de l'instrumentiste. Cela ne l'empêchera pas de continuer à jouer publiquement sur de telles figures. Des photographies des années trente le montrent posant de façon solennelle, un grand bâton à la main, devant ses images en mouvement [ill. 12].

- 24 C'est une tout autre approche que privilégie au même moment l'artiste tchèque Zdeněk Pesének, que l'on peut considérer, au même titre et plus encore que Thomas Wilfred, comme l'un des premiers théoriciens de l'art cinétique. Pesének s'est formé à la sculpture au cours des années dix, lors du plein essor d'une avant-garde pragoise, marquée par le cubisme et le futurisme. Son traité *Kinetismus*, paru à Prague en 1941, s'avère être le premier essai réellement analytique à proposer, par-delà la défense d'une démarche artistique individuelle, une réflexion historique prenant en compte tous les médias, les formes et les genres sans différenciation. Rédigé en grande partie au cours des années vingt, ce texte accompagne la gestation d'œuvres qui sont longtemps restées sous silence dans l'histoire de l'art moderne.³⁰ La raison en est qu'elles se présentent, à rebours de toute lecture formaliste, comme un intermédiaire historique entre la conception symboliste des « correspondances » et l'usage pionnier de matériaux inédits en art, tels que la peinture fluorescente ou le néon. Assumant la promotion d'une esthétique de l'hétérogène, Pesének établit un lien direct entre les fêtes baroques et les conquêtes électriques de l'ère moderne. Le *cinétisme* est bien issu, à ses yeux, de la tradition visionnaire de la « musique des couleurs ».
- 25 En 1924, l'artiste entreprend en effet la construction d'un instrument synesthésique : le Spectrophone [ill. 13]. Considérée comme une recherche préliminaire visant des applications pratiques, cette machine servira de fondement à ses réalisations autrement plus audacieuses, comme la sculpture translucide de 4 mètres de hauteur réalisée en 1929-1930 pour orner la corniche externe de la station de transformation Edison à Prague [ill. 14]. Diffusant une polychromie en mouvement perpétuel, l'Edisonka est la première sculpture lumineuse et cinétique installée durablement dans un espace public. Par sa technique et par son iconographie (les volumes désarticulés d'un avion), elle expose à la ville entière la conquête prométhéenne de l'homme moderne. De même, la première et la troisième version du Spectrophone avaient pour singularité d'émettre la « musique des couleurs » par des ampoules colorées à travers les volumes translucides d'une guitare, aux contours schématisés dans un style cubiste. Pourtant, la récurrence d'une certaine redondance iconographique ne diminue en rien l'apport spécifique de Pesének dans le cadre du cinétisme moderne. En présentant son instrument au deuxième Congrès de Recherche Couleur-Son, organisé à Hambourg en 1930, Zdeněk Pesének exposait sa théorie d'un cinétisme spatial opposé au cinétisme de surface désormais intronisé par le film. Ces deux catégories issues de la « musique en images » se déclinaient comme suit :

- 26 Sur la surface :
1. Le film
 2. Le clavier à couleurs
 3. Les jeux de lumières réfléchies³¹
- 27 Dans l'espace :
1. Le feu d'artifice et les fontaines, avec un jaillissement de forme arbitraire réglable
 2. La sculpture lumineuse
 3. Les fontaines avec une forme arbitraire non maîtrisée
 4. Les illuminations colorées de l'architecture
 5. Les jeux de lumières réfléchies dans l'atmosphère³²
- 28 Pour Pesánek, il est un élément tout à fait majeur dans le « cinétisme d'espace » qu'il dit issu des feux d'artifice. Il s'agit de l'aspect performatif, qui permet à l'artiste de renouveler éternellement la magie de l'éphémère, dans une interprétation qui ne sera jamais identique à la précédente. Face à Ludwig Hirschfeld-Mack et Oskar Fischinger, qui participaient eux aussi au Congrès, l'artiste tchèque défend un médium de l'« expression ». Il oppose ainsi sa résistance aux médias enregistrés tels que le film, forme technologique achevée qui abolit toute communion immédiate entre l'artiste et le public. En guise de transition avec sa propre performance lumineuse, il souligne : « Si cette pièce de couleur - par suite, aussi, de l'insuffisance des "moyens de production" d'aujourd'hui - s'avère primitive, c'est alors un avantage logique. Car c'est bien ici un avantage logique que d'aller vers un accroissement du pouvoir absolu de l'expression. »³³
- 29 À travers cette notion psychologique, c'est le principe d'énergie en acte que cherche à préserver Pesánek. Les assemblages abstraits qu'il réalise par la suite, en hommage à l'électricité, pour le poste de transformation Zenger à Prague entre 1931 et 1936, intègrent, sans doute pour la première fois dans le domaine artistique, des néons colorés pliés en courbes énergiques, et des surfaces de peinture fluorescente [ill. 1]. En 1937, à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris, il reprend ces mêmes matériaux pour un projet de *Fontaine lumino-cinétique*, qui n'a pas été réalisé. Au même titre que les projets constructivistes les plus ambitieux, tel celui du *Monument à la III^e Internationale* de Vladimir Tatline, les propositions de Pesánek cherchent à établir un lien à la fois physique, formel et métaphorique, entre le corps lumineux et l'espace de la ville. L'œuvre cinétique devient l'expression d'une énergie sans cesse renouvelée, où la communauté unifiée du monde moderne est appelée à se reconnaître. « Ce que l'on enseigne du caractère statique des arts plastiques, explique Pesánek dans son traité de 1941, est une erreur sur laquelle l'histoire s'arrêtera, pleine d'incompréhension pour cette persistance des traditions, particulièrement si l'on considère la date à laquelle furent allumées les premières fusées de feux d'artifice, face à des foules plongées, par la sensation de ce mouvement de lumière, dans une extase comparable à celle des croyants face aux madones miraculeuses. »³⁴
- 30 Avec Zdenek Pesánek, les feux d'artifices accèdent à une nouvelle historiographie. L'art pyrotechnique, hissé au rang de précurseur du cinétisme électrique, devient la référence fondatrice d'une filiation parallèle à la théorie dominante des arts libéraux. En contradiction avec la hiérarchie des genres, les feux d'artifice échappent de fait, par la nature même de leur apparition matérielle et de leur processus de signification, à la

discrimination établie entre arts de l'espace et arts du temps. Si l'on pense le Clavecin Oculaire du Père Castel comme le catalyseur d'une nouvelle théorie esthétique, alliant image et mouvement, il faut admettre que ce projet porte en lui l'achèvement spectaculaire des feux de Cour. Au tournant du XX^e siècle, la diffusion des moyens électriques accélère la destruction définitive des cloisons académiques. La fascination pour l'énergie explosive et évanescence de la lumière, l'adhésion instinctive à la mobilité de la couleur qui se font jour de manière explicite dans l'art moderne trouvent un précédent dans les pratiques pyrotechniques du XVIII^e siècle. Le modèle sémantique que celles-ci offrent aux avant-gardes invite à penser une généalogie baroque de la modernité.

NOTES

1. Voir sur ce point le résumé de Claudio di Lorenzo, *Il teatro del fuoco : storie, vicende e architetture della pirotecnia*, Padoue, Franco Munzio & c. Editore, 1990.
2. Deux études récentes, en particulier, mettent en évidence les modalités de cette codification : Kevin Salatino, *Incendiary Art*, *op. cit.* ; et Patrick Desile, *Généalogie de la lumière : du panorama au cinéma*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000.
3. Louis Bertrand Castel, « Clavecin pour les yeux, avec l'art de Peindre les sons, et toutes sortes de Pièces de Musique. Lettre écrite de Paris le 20 février 1725 par le R. P. Castel, Jésuite, à M. Decourt, à Amien », *Mercur de France*, novembre 1725, tome IX, p. 2558.
4. L. B. Castel, *ibid.*, pp. 2552-2577.
5. L. B. Castel, *Mathématique Universelle, abrégée à l'usage et à la portée de tout le monde*, Paris, P. Simon, 1728, pp. 40-41.
6. Texte paru dans le recueil posthume : Abbé Joseph de La Porte, *Esprit, saillies et singularités du P. Castel*, Amsterdam et Paris, Vincent, 1763, p. 334.
7. *Ibid.*, pp. 343-345.
8. L. B. Castel, *L'Optique des Couleurs, fondée sur les simples observations et tournée surtout à la pratique de la Peinture, de la Teinture et des autres arts coloristes*, Paris, Briasson, 1740, pp. 302-303.
9. Pietro di Gonzaga, *La Musique pour les yeux et l'optique théâtrale - opuscules tirés d'un plus grand ouvrage sur le sens commun par Sire Thomas Witth. Traduit de N. Al.*, Saint-Pétersbourg, Imprimerie Nationale [1800], seconde édition 1807. Il semble cependant que Sire Thomas Witth soit un jeu d'esprit de Gonzaga. Les seuls exemplaires connus de ces deux éditions sont conservés à Saint-Pétersbourg. Je remercie vivement la Professoressa Maria Ida Biggi, de l'Université de Venise, qui prépare une traduction italienne des écrits de Gonzaga et a eu l'extrême gentillesse de me communiquer la version originale de ce passage. Dans l'attente de sa publication, on peut se référer au catalogue *Omaggio a Pietro Gonzaga*, a cura di Carlo Manfio, Centre Culturale, Longarone, 27 septembre-12 octobre 1986 ; ainsi qu'à l'imposante étude de Flora Syrkina et Alexandr Movsenon, *Pietro di Gonzaga, 1751-1831 : zizn i tvorcestvo ; socineniâ*, Moscou, Iskustvo, 1974, qui contient en annexe une traduction russe du traité *La Musique pour les yeux*.

10. D. Marcello Calà Ossorio di Villanuova, *Istituzioni di Pirotecnicia. Per istruzione di coloro che vogliono apprendere a lavorare i Fochi d'Artificio*, Naples, Stamperia Reale, 1819, Planche xvii.
11. Parmi les premières descriptions de ce procédé figure celle du mystique allemand Karl von Eckartshausen, dans *Mistische Nacht oder der Schlüssel zu den Geheimnissen des Wunderbaren. Ein Nachtrag zu den Aufschlüssen über Magie*, Munich, Joseph Lentner, 1791.
12. Bainbridge Bishop, *A Souvenir of the Color Organ, with some suggestions in Regard of the Soul of the Rainbow and the Harmony of Light*, New York, De Vinne Press, 1893.
13. Rimington a enregistré en 1893, à Londres, son brevet pour un *Colour Organ*. Après divers concerts chromatiques, donnés dans les années 1890, il perfectionne son instrument et publie un long traité théorique, en 1911 : *Colour Music, The Art of Mobile Colour*, Londres, Hutchinson & Co.
14. V. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Denoël, 1989, p. 156. Kandinsky souligne. La traduction est légèrement modifiée d'après l'édition originale : Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Munich, R. Piper & Co Verlag, 1912, p. 68.
15. *Ibid.*
16. A. J. Eddy, « "I see it", Says Major at Cubists Art Show », *Chicago Record-Herald*, 28 mars 1913.
17. A. J. Eddy, *Cubism and Post-Impressionism*, Chicago, A. C. McClurg & Co, 1914.
18. Bruno Corra, « Musica chromatica », essai paru dans le recueil du même auteur : *Il Pastore, il gregge e la zampogna*, Bologne, Libreria Beltrami, 1912, et repris dans Bruno Corra, *Manifesti futuristi e scritti storici* (ed. Mario Verdone), Ravenne, Longo Editore, 1984, p. 162. Dans ce texte, l'artiste, qui avait abrégé son nom en 1912 sous l'influence du futurisme, précise encore que des projecteurs colorés, déplacés dans la pièce au cours de la projection filmique, achevaient de combler l'espace par la couleur.
19. *Ibid.*, p. 164.
20. Filippo Tommaso Marinetti, « La peinture futuriste », *Excelsior*, 15 février 1912, Paris. Marinetti est entré en contact avec les frères Ginanni-Corradini en 1910. Il faut souligner que ce texte reprend presque à la lettre celui d'une conférence donnée en italien par le peintre futuriste Umberto Boccioni au Circolo Internazionale de Rome, le 29 mai 1911. Voir U. Boccioni, *Gli Scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, Milan, Feltrinelli, 1972, vol. II, p. 11.
21. Guillaume Apollinaire, « Le Rythme coloré », *Paris-Journal*, 15 juillet 1914, Paris, repris dans Léopold Survage, *Écrits sur la peinture*, textes réunis et présentés par Hélène Seyrès, Paris, L'Archipel, 1992, p. 150.
22. Voir le catalogue *Survage : Rythmes colorés, 1912-1913*, Musée d'Art et d'Industrie, Saint Etienne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, 1973, n. p, n° 66.
23. G. Balla et F. Depero, « Ricostruzione futurista dell'universo », placard replié, traduit par Giovanni Lista dans son anthologie *Futurisme : Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 202-204.
24. Gino Cantarelli, « La Pirotecnica corne mezzo d'arte », *Procellaria*, n° 5, Mantoue, février 1920.
25. Note datée « Aigremont par Poilly (Yonne), mars 1923 », dans *Morgan Russell*, introduction par Elie Faure, Galerie La Licorne, Paris, 1923.
26. M. Russell, notes datées « Paris, 1924 », Fonds Morgan Russell, MoMA, pp. 88-90.
27. Dans sa monographie de référence, par ailleurs très bien informée, Marilyn S. Kuchner suggère que les tableaux auraient dû être éclairés par la machine lumineuse et

- accompagnés de musique : M. S. Kushner, *Morgan Russell*, introduction by William C. Agee, New York, Hudson Hills Press, in association with the Montclair Art Museum, 1990, p. 106. Les descriptions que l'artiste a fait de ses divers projets de machines sont souvent très confuses en termes techniques. Si l'idée de doubler la peinture de projections colorées a pu être envisagée par Russell, la description qu'il donne de l'Eidos, dans le catalogue de 1923, nous fait pencher en faveur d'une interprétation picturale d'un *cinétisme* imaginé (et encore à concrétiser) dans cette série d'oeuvres.
- 28.** Thomas Wilfred, « Lumia : the Eighth Fine Art », *Westchester County Fair*, hiver 1932, pp. 10-13.
- 29.** Nous renvoyons sur point à l'analyse de Pascal Rousseau, dans « The Art of Light : Couleurs, sons et technologies de la lumière dans l'art des synchronistes », *Made in USA : L'Art américain, 1908-1947*, sous la direction d'Eric de Chassey, Bordeaux, Rennes, Montpellier, 2001-2202, RMN, 2002, pp. 69-81.
- 30.** La première monographie parue sur Zdeněk Pešánek est le catalogue de l'exposition *Zdeněk Pešánek, 1896-1965*, dirigé par Jiri Zemanek, Prague, Národní Galerie, 1996.
- 31.** Pešánek se réfère ici aux expériences menées par Kurt Schwertfeger et Ludwig Hirschfeld-Mack au Bauhaus.
- 32.** Zdeněk Pešánek, « Bildende Kunst vom Futurismus zur Farben- und Formkinetik ; (Mit Vorführung eines Farbe-Ton-Klaviers) », *Farbe-Ton-Forschungen*, hrsg. Von Georg Anschütz, Hambourg, 1-5 octobre 1930, Hambourg, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft, 1931, pp. 193-204.
- 33.** *Ibid.*
- 34.** Z. Pešánek, *Kinetismus (Kinetika ve výtvarnictví - barevná hudba) [Le cinétisme (La cinétique dans l'an - la musique des couleurs)*, Prague, Ceske grafická unie, 1941, fragments traduits (anonyme) dans *Lanterna Magika : Nouvelles technologies dans l'art tchèque du XX^e siècle*, Paris, Espace EDF Electra, 26 octobre 2002-19 janvier 2003, Paris Musées, 2002, pp. 51-52.