



HAL
open science

Le noir comme invention du cinéma : matière, forme, dispositif

Li-Chen Kuo

► **To cite this version:**

Li-Chen Kuo. Le noir comme invention du cinéma : matière, forme, dispositif. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA118 . tel-02149383

HAL Id: tel-02149383

<https://theses.hal.science/tel-02149383v1>

Submitted on 6 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le noir comme *invention* du cinéma : matière, forme, dispositif

Li-Chen KUO

Thèse de Doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles,
dirigée par Philippe Dubois,
soutenue le **21 novembre 2018**

MEMBRES DU JURY

M. **Philippe DUBOIS**, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Mme. **Viva PACI**, Professeure à l'Université du Québec à Montréal
M. **Dominique PAÏNI**, Commissaire d'expositions, programmateur (expert)
Mme. **Véronique PERRUCHON**, Professeure à l'Université de Lille 3
M. **Antonio SOMAINI**, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
École doctorale 267 – Arts & Médias / LIRA EA 7343

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier M. Philippe Dubois d'avoir bien voulu m'accompagner. Il a toute ma gratitude pour sa confiance et son soutien moral durant ces années de doutes.

Je suis reconnaissante à Mme Véronique Perruchon, Mme Viva Paci, M. Dominique Païni et M. Antonio Somaini d'avoir accepté d'être membres du jury. J'ai eu la chance de les connaître durant mes études et de pouvoir échanger avec eux sur des sujets palpitants.

Je remercie très chaleureusement mes relecteurs, Julien Dimerman, Enrico Camporesi, Laurent Husson, et ma très chère amie et relectrice, Wafa Ghermani, pour leur disponibilité et tous les renseignements et conseils utiles qu'ils m'ont prodigués.

Des remerciements particuliers à Emmanuel Siety pour son écoute, ses remarques et ses encouragements, et aussi à Tobias Ertl pour son intelligence et sa générosité, il m'a ouvert à de nouvelles lectures autour de cette recherche.

J'adresse également tous mes remerciements à Emmanuel Lefrant, Sébastien Roncerey et Jürgen Reble, pour leur bienveillance et les moments de partage de leur passionnant travail.

Durant ces années de recherche, j'ai croisé et recroisé plusieurs personnes qui ont soutenu ce projet avec enthousiasme : je remercie Charlotte Mariel, Céline Ruivo, Laure Gaudenzi, Edson Costa, Judith Langendorff, Tatiana Monassa, Sarah Ohana, Francesca Veneziano.

Ce thèse n'aurait jamais pu aboutir sans le soutien constant de mes amis. Merci à eux pour leur aide, leurs conseils et leur présence : Myoung-Jin Cho, Shiau-Ting Hung, Monise Nicodemos, Wei-Chu Shih, Hsiao-Chun Su, Yen-Chu Chen, Wan-ju Wang, Shih-Wei Wang, Shalala, Sandra, François Bobinet, Naara Fontinele, Vitor Zan, Kungyung Wu, Yen-Ling Chen, Hsu-Li Weng, Chiayu Hsu, Shake, Didier Arnoult, Delphine Pouillé, Romain Prévost, Zoé, Lydie Berger, Charles Boissart, Stéphane Trignau; et aussi Heta, Akila, Laure, amies fidèles de la vie dans le labyrinthe des bibliothèques.

Un grand merci à Pierre Emm pour la couverture de la version imprimée, j'adore.

Je remercie enfin ma famille chérie pour son soutien durant toutes ces années en France, loin d'eux, et Vincent qui m'a supporté en partageant avec dévouement les moments les plus difficiles de mes recherches dans le noir, où j'étais souvent ;)

Résumé

Le noir comme *invention* du cinéma : matière, forme, dispositif

Antipode de la lumière, le noir est pourtant indissociable du cinéma. Qu'est-ce que le *noir* du cinéma ? Figure de l'ombre ou de l'obscurité à l'image, il y est aussi présent en tant que tel, un noir sans représentation et avec sa réalité physique singulière. Ce noir-là est avant tout une condition technique, que l'on cache, mais qui joue un rôle décisif dans la production des illusions d'optique et la création de la fiction. Il est également omniprésent dans tout le processus de fabrication de l'image cinématographique. Le noir joue avec la lumière, conditionne la visibilité et l'invisibilité et, en ce sens, *invente* le cinéma.

Le noir propose une autre manière de comprendre ce qu'est le cinéma ainsi que son fonctionnement. Cette étude traitera d'abord l'aspect matériel de l'image argentique : le noircissement photochimique et les idées qu'il suggère en tant que processus de la formation et de la dissolution de l'image. On évoquera ensuite, au travers du noir formel, outil rhétorique et mécanique, les effets produits par le noir, lorsqu'il intervient en tant que forme *dans* l'image, *de* l'image, et entre *les* images. Enfin, en tant que dispositif envahisseur de l'écran et de l'espace de projection, le noir révélera son rôle dans le dispositif du spectacle visuel : la construction d'un accès à l'illusion et à la révélation.

Chaque partie se déploiera dans un parcours à la fois historique, technique, et esthétique. On verra notamment dans des tentatives artistiques et expérimentales que la mise en avant du noir permet de révéler les caractéristiques du médium cinématographique, voire de *ré-inventer* le cinéma. Cette quête du noir se révèle comme une quête sur la nature du cinéma, nature que l'industrie du cinéma tente d'effacer. Le noir fait *voir*, et il fait voir autrement.

Mots-clés : invention, noir, lumière, matière de l'image argentique, noircissement, photographie, médium, négatif, fond noir, fondu au noir, effet du cinéma, défilement d'images, image noire, salle obscure, dispositif de projection

Abstract

Black as cinema's *invention* : material, form, device.

Even though black is the antipode of light it is nevertheless inseparable from the world of cinema. What is *black* in cinema? A figure of shadow or darkness in the image that is also present as such. Black without representation and with its singular physical reality. This blackness is above all a technical condition which is hidden but which plays a decisive role in the production of optical illusions and the creation of fiction. It is also omnipresent in the entire process of making the cinematographic image. Black plays with light and conditions visibility and invisibility. In this sense it *invents* cinema.

Black also offers another way of understanding what cinema is and how it works. This study will first deal with the material aspect of photography: photochemical blackening and the ideas it suggests as a process of image formation and dissolution. I will then portray the different effects produced by black- the black shape a rhetorical and mechanical tool. When it intervenes as a form *in* the image, *of* the image, and *between* the image. Finally, I will discuss how black can be an invading device of the screen and the projection space and reveal its role as a visual spectacle apparatus: the construction of an access to illusion and revelation.

Each part of this outline will be dealt with in a historical, technical and aesthetic way. We will see in particular in artistic and experimental attempts that the emphasis on black makes it possible to reveal the characteristics of the cinematographic medium or even to *re-invent* cinema. This quest for blackness is revealed as a quest for the nature of cinema. A nature that the film industry is trying to erase. Black makes you *see* but it makes you see *differently*.

Keywords: invention, black, light, silver image material, blackening, photography, medium, negative, black background, fade to black, movie effect, image scrolling, black image, dark room, projection

Table des matières

Remerciements.....	2
Résumé.....	3
Abstract.....	4
Introduction.....	9
1. La bête noire.....	9
2. La boîte noire.....	15
3. Invention du noir.....	18
4. L'Œuvre au noir.....	22
5. Les idées noires.....	27
I. Le noircissement comme processus.....	28
II. Le noir comme forme.....	30
III. Le noir comme dispositif.....	32
6. La quête du noir.....	33
Chapitre 1. Noircissement comme apparition.....	36
1.1 Au commencement était le noircissement.....	37
Apparition par le noir.....	38
Noircissement, une origine de la peinture.....	40
Noir d'encre comme matière élémentaire de l'écriture.....	43
Noircissement comme apparition du « trait » photographique.....	50
Du noircissement pictural à l'apparition de l'image photographique.....	51
1.2 Le noircissement photographique.....	54
Du blanc au noir : le noircissement du sel d'argent.....	56
Noircissement direct comme procédé photographique.....	66
Le dessin photogénique de Talbot.....	66
Du noir au blanc : l'idée du blanchiment.....	70
L'idée de la solidification dans la formation de l'image.....	74
Chapitre 2. Noircissement comme révélation.....	80
2.1 La notion de négatif.....	82
Noir pour blanc : l'inversion comme révélation de la fabrication.....	88
Blanc pour noir : l'inversion comme révélation du sacré.....	91
L'image négative comme révélation d'un état autre.....	94
L'image négative comme trouble physique et psychique.....	100
2.2 La notion d'image latente.....	109
La métaphore de l'attente.....	110
Découverte de l'image latente photographique.....	113

2.3 La révélation et les révélateurs.....	118
Le fond noir comme médium révélateur.....	119
Les révélateurs chimiques.....	123
Le drame de la révélation.....	128

Chapitre 3. Noircissement comme effacement et dissolution...140

3.1 Contre l'envahissement du noir : la fixation de l'image.....	141
Fixer l'image / creuser la matière.....	141
La fixation matérielle / la cristallisation.....	146
Fixer l'image / la matière se fige.....	150
3.2 L'image : matière entre noir et transparence.....	152
Les liants photographiques : la transparence comme qualité matérielle – quelques remarques sur l'albumine, le collodion, et la gélatine.....	154
- L'albumine.....	154
- Le collodion	156
- La gélatine.....	159
- L'émulsion au gélatino-bromure d'argent	161
L'apparition du vrai noir photographique.....	163
Le grain d'argent et la gélatine – la métaphore de la matière de l'image.....	168
3.3 Entre noir et transparence : effacement et dissolution.....	174
La liquéfaction comme transition matérielle de l'image – The Fugitive Futurist (1924) de Gaston Quiribet.....	176
La liquéfaction : l'idée de dissolution.....	179
La dissolution de l'image – Agent secret (1936) d'Alfred Hitchcock.....	180
La dissolution du trait – L'Aurore (1927) de F. W. Murnau.....	182
Le noircissement vers la fin de la représentation ?.....	185
Le noircissement pictural comme effacement de l'image – Signal (1970) de Jean Le Gac.....	185
Le noircissement chimique comme dissolution de l'image – Decasia : The State of Decay (2002) de Bill Morrison.....	189
Le noircissement chimique comme dissolution de forme représentative : quelques autoportraits d'Olivier Fouchard.....	192

Chapitre 4. Le noir dans l'image (la forme noire comme fond d'image).....195

4.1 Le fond noir comme fond d'émergence.....	196
Quelques fonds noirs dans l'histoire des images.....	196
Le noir à la photographie : de l'élément technique au fond d'image.....	201
Le fond noir de la photographie au cinéma : la Station physiologique et la Black Maria.....	203
Le premier studio du cinéma : Black Maria.....	210
4.2 Le fond noir comme fond illusionniste.....	216
Le fond noir comme récréation illusionniste.....	216
Les premiers fonds noirs illusionnistes au cinéma.....	219
La magie du « noir sur noir ».....	223
Du fond noir à l'écran noir : la multiplication de l'espace de l'image – Le cinéma de Segundo de Chomón	226
4.3 Le fond noir comme support d'inscription.....	232
Le fond noir / la page blanche.....	232

Le fond noir / la matière du film à l'état pur.....	235
- Retour à la raison (1923) de Man Ray.....	235
- All Over (2001) d'Emmanuel Lefrant.....	237
4.4 Le fond noir comme surface vivante.....	239
Le Château de l'araignée (1957) d'Akira Kurosawa.....	240
La Vengeance d'un acteur (1963) de Kon Ichikawa.....	242
Under the Skin (2013) de Jonathan Glazer.....	247
4.5 Le fond noir comme sujet.....	252
Black (2007) d'Aneta Grzeszykowska.....	252
Five (2003) d'Abbas Kiarostami.....	257
Chapitre 5. Le noir de l'image (la forme noire comme effet d'image).....	263
5.1 Le cache noir comme mise en forme du regard	264
Le cache noir comme forme du regard unique au cinéma muet	271
Jeu de cache et regard multiplié – Film Ist. (2002) de Gustav Deutsch & Instructions	
For a Light and Sound Machine (2005) de Peter Tscherkassky.....	277
Le cache noir comme élément plastique de la composition de l'image.....	284
Les Trois lumières (1921) de Fritz Lang	286
Le cache noir comme forme symbolique du regard – I Am Not Madame Bovary (2016) de Feng Xiaogang.....	291
5.2 Le fondu : une dimension physique et plastique de la vision cinématographique.....	298
L'iris comme œil	301
L'iris comme vision du cinéma – F. J. Ossang.....	303
Le fondu par le noir comme rythme de l'image.....	308
Entre iris noir et effet fondu, la respiration organique du film – Ein Bewährter Partner (A Proven Partner) (1993) de Jürgen Reble.....	310
Fondu au noir comme basculement physique et symbolique – Military Court and Prison (2007-2008) de Chen Chieh-Jen.....	314
Chapitre 6. Le noir entre les images (la forme noire comme défilement d'images).....	319
6.1 Le noir entre les images et le défilement des images.....	320
Le défilement instable : le noir comme menace pour la représentation – Broken Down Film (1985) d'Osamu Tezuka.....	326
Le noir entre les images comme moteur de l'intermittence – The Death Train (1993) de Bill Morrison.....	330
Le défilement multiplié – Autoportrait au dispositif (1981) de Christian Lebrat...	336
6.2 Le noir entre les images et l'idée d'animation.....	341
Le noir entre les images comme espace virtuel du mouvement – Cartoons Series de Martin Arnold.....	346
Chapitre 7. Le film noir comme dispositif.....	351
7.1 Le noir comme dispositif du jeu de la présence et de l'absence (le noir dans le dispositif de confrontation du texte à l'image).....	363
La présence de l'auteur – Le noir dans Blanche-Neige (2000) de João César Monteiro	364

La présence du spectateur — Le noir de L'Homme atlantique (1981) de Marguerite Duras.....	370
7.2 Le noir comme élément de combat au cinéma.....	378
Chapitre 8. La salle noire comme dispositif.....	388
8.1 Des formes de la salle obscure avant le cinéma.....	390
1. Camera Obscura : voir dans le noir.....	390
2. Fantasmagorie : plonger dans le noir	392
3. Panorama et diorama : traverser le noir.....	397
8.2 Obscurcissement de la salle de spectacle.....	401
L'obscurité du théâtre comme lieu de confrontation au « cinéma » — Fever Room (2015) d'Apichatpong Weerasethakul.....	407
8.3 La salle noire de cinéma : vers une construction du « non espace »... 	414
La mise en forme d'un espace de recueillement.....	414
La mise en forme du « non-espace » comme accès à la réalité fictive	422
- 1ère tentative — Extramission 6 (Black Maria) (2009) de Lindsay Seers	423
- 2ème tentative — The Paradise Institute (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller.....	427
8.4 La salle noire de cinéma : du « non-espace » hypnotique au lieu de révélation.....	433
The Film Guild Cinema, 1928-1929, New York.....	433
The Invisible Cinema, 1970, New York.....	437
La salle obscure comme lieu de révélation de l'image — Écran sensible d'Alain Fleischer et Alchemie de Jürgen Reble.....	443
Conclusion.....	452
Bibliographie.....	469
Liste des illustrations.....	506
Corpus films, photographies, installations et performances....	515
Résumé.....	522

Introduction

*Au fond de la matière pousse une végétation obscure ;
dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires.
Elles ont déjà leurs velours et la formule de leur parfum.*

Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris : José Corti, 1942, p. 3.

*Ecrire sur le cinéma ne serait pas autre chose ici que
s'enfoncer dans ces ténèbres éclairées par des points changeants,
et parvenir au moment où cette nuit-là se fait en nous.*

Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard, 1997, p. 95.

1. La bête noire

Au commencement de cette recherche, le noir était déjà là, dès le début, mais sans être vu. Discrètement, il m'interpellait depuis un moment. Il ne se montre en rien métaphysique, ni symbolique ou politique, et même pas esthétique. Depuis que je connais le cinéma, le noir était là tel qu'il est, dans chaque photogramme du film défilant devant mes yeux. Quelque chose qui vibre, comme des poussières suspendues dans l'air de l'image, qui s'agitent sur l'écran, et qui rend l'image originelle du cinéma si singulière. Ce noir, même travesti en *ombre*, est la réalité matérielle de l'image.

C'est dans l'envie de sonder la matière de l'image argentique que j'ai enfin vu le noir. Ce noir émane de petits grains d'argent. Infimes, ils révèlent le passage de la lumière au moment de la création de l'image.

Seul ce noir possède l'intime vibration qui est le propre de toute chair, et même si cette vibration ne peut avoir lieu sans le voisinage et l'intrusion de la lumière. Lui seul

détient la profondeur et la masse, même si celles-ci ne peuvent se réveiller que sous la caresse de la lumière¹.

Jean-Claude Lemagny souligne ainsi le rapport entre la chair de l'image photographique – le grain d'argent – et le noir. En tant que base matérielle, le noir donne un corps et une teinte à la photographie, et invente son langage. C'est à travers le *noircissement* photochimique qu'une image se forme. Précisément, la matière noire de l'image photographique est constituée du liant et de grains d'argent (Fig. 1, 2). Cette composition évoque une substance ayant une qualité à la fois poisseuse et poudreuse. Un onguent, qui touché par la lumière, donnera corps à une image. Cette matière noire constitue de la même manière l'image cinématographique : chaque photogramme sur la bande de pellicule est en fait une photographie unique. C'est le noir matériel et il « peut être pensé comme appartenant essentiellement à la matière même du film² ».

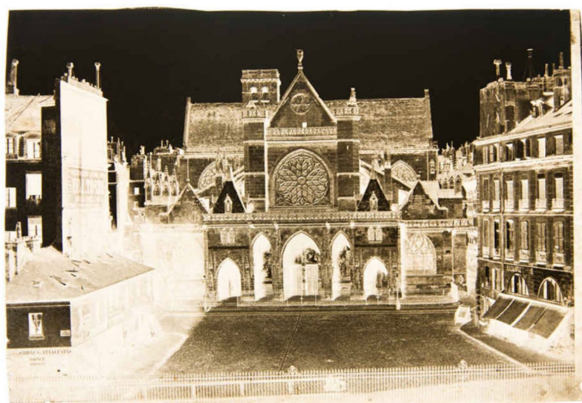


Fig. 1 Charles Nègre, *Église Saint-Germain-L'Auxerrois*, vers 1853, négatif sur papier
© Musée Carnavalet

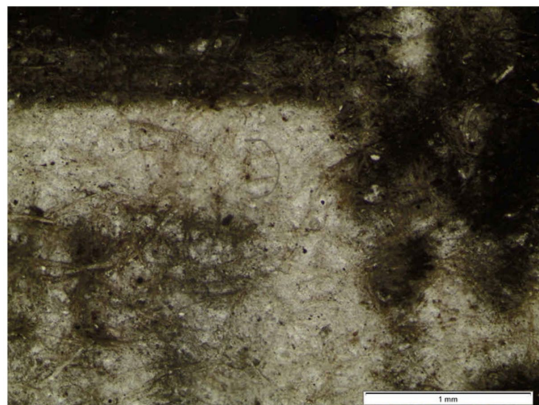


Fig. 2 Détail agrandi du côté support, lumière rasante. © ARCP/Mairie de Paris
© Jean-Philippe Boiteux, 2014.

Une telle approche matériologique m'amène vers le fond de l'image, là où se trouve sa matière, où « pousse une végétation obscure », comme l'écrit Gaston Bachelard. Lui s'attache aux qualités de la matière, notamment celles des quatre éléments alchimiques – l'air, le feu, l'eau et la terre –, pour développer un travail poétique, qu'il nomme « l'imagination matérielle ». Ce travail consiste à révéler l'ambivalence visuelle, plastique et parfois symbolique inhérente aux propriétés de ces matières. Voir des images de ces

- 1 Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris : Armand Colin, 2005 [Nathan, 1992], p. 261.
- 2 Jacques Aumont, Michel Marie, « NOIR », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3e édition, Paris : Armand Colin, 2016 [2005], p. 188.

matières, « des images *directes* de la *matière*³ », est une manière de mobiliser la force imaginante de la rêverie. Pour le philosophe, « la noirceur secrète du lait » du sonnet d'Audiberti est plus qu'un oxymore, c'est une image, l'image qui « vit de la contradiction d'une substance et de son attribut⁴ ». Il écrit,

Et ce qui est étrange, c'est que cette belle sonorité n'est pas une simple joie verbale. Pour qui aime imaginer la matière, c'est une joie profonde. Il suffit en effet de rêver un peu à cette blancheur pâteuse, à cette blancheur consistante, pour sentir que l'imagination matérielle a besoin d'une pâte sombre en dessous de la blancheur. Sans cela, le lait n'aurait point cette blancheur mate, bien épaisse, sûre de son épaisseur. Il n'aurait pas, ce liquide nourricier, toutes ces valeurs *terrestres*. C'est ce désir de voir, au-dessous de la blancheur, l'envers de la blancheur qui amène l'imagination à foncer certains reflets bleus qui courent à la surface du liquide et à trouver son chemin vers « la noirceur secrète du lait »⁵.

L'imagination matérielle part d'une observation empirique des choses pour arriver à comprendre l'idée portée par une matière. La matière peut exprimer une idée dans l'image qu'elle suscite, non seulement l'image de son apparence matérielle, mais aussi celle au-delà de cette apparence. C'est donc dans ce désir de *voir*, que se révèle aussi la noirceur de la substance granuleuse de la photographie. Ici, le noir ne concerne plus seulement la couleur du grain d'argent mais, au sens figuré, il m'indique aussi le rapport à la lumière, le fondement de l'art photographique, l'art de « peindre avec la lumière ».

Considérée comme élément fondamental de cet art, la lumière conditionne en fait « la visibilité du monde, et cependant, elle-même n'est pas visible⁶. » Le noir semble être sa trace matérielle, ce qui la rend visible, lui donne une substance tangible. Le noircissement photographique incarne le processus de la matérialisation de la lumière. La question du noir s'attache finalement à celle de la *visibilité*, à celle de la vision. Que voyons-nous à travers la lumière ? Et que voyons-nous sans lumière ? Ces questions débordent du champ philosophique et du champ esthétique, et touchent à celui de la physique. S'inspirant d'une méthode bachelardienne, Vincent Bontems s'attache à cerner l'idée du noir dans le domaine de la physique et notamment les connotations dont l'adjectif « noir » est chargé dans le langage scientifique, sans que les scientifiques en soient toujours conscients. De nombreux termes sont attachés au noir, tels le « trou noir »,

3 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris : José Corti, 1942, p. 2.

4 Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris : José Corti, 1948, p. 23.

5 *Ibid.*

6 Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Crisnée : Yellow Now, p. 7.

les « corps noirs », la « matière noire », l'« énergie noire » sans que le terme « noir » indique vraiment une couleur. Ces notions n'ont rien de noir ; elles sont précisément *invisibles* à l'œil nu. Explicitement, « il y a comme un halo d'images noires qui accompagnent discrètement, comme son ombre, le discours du physicien sur les idées noires⁷ ». Ainsi, dans *Les idées noires de la physique*, Vincent Bontems et Roland Lehoucq tentent de chercher, de manière scientifique et philosophique, l'origine de ce noir. Afin d'éclaircir la logique de l'association entre noir et hypothèses physiques, les deux auteurs commencent par « saisir ce que veut dire "voir" en physique⁸ » :

« Voir » signifie donc se baser sur une théorie physique pour construire la phénoménoteknik⁹ qui fera (peut-être) apparaître des phénomènes nouveaux, parfois imprévus. [...] « Voir » signifie toujours « entrer en interaction avec un phénomène et mesurer cette interaction afin d'en extraire de l'information sur ce phénomène »¹⁰.

Même s'il ne s'agit pas de la vision en tant que telle, « voir » reste une métaphore de la connaissance, de la compréhension des phénomènes. La « noirceur » du terme scientifique dessine en effet une méconnaissance des phénomènes qu'il désigne. En sus des phénomènes impossibles à observer avec la lumière visible, le noir,

en physique, désigne ce qui résiste à la détection, ce qui n'interagit pas avec les ondes électromagnétiques, ou ce qui interagit mais de telle manière que nous ne parvenons pas à capter les informations avec la phénoménoteknik dont nous disposons¹¹.

La noirceur du terme est à la fois métaphorique et hypothétique, dans le langage scientifique d'aujourd'hui comme dans celui de l'époque des alchimistes. Longtemps resté mystérieux et toujours au stade d'hypothèse, le terme de « matière noire¹² » suggère une

7 Vincent Bontems, Roland Lehoucq, *Les idées noires de la physique*, Paris : Les Belles Lettres, 2017, p. 9

8 *Ibid.*, p. 11.

9 Ce terme est inventé par Gaston Bachelard. Vincent Bontems et Roland Lehoucq expliquent : « Ce mot-valise, qui unit les phénomènes à la technique, signifie que, dorénavant, contrairement à la définition classique du phénomène comme "ce qui donne à voir", les phénomènes scientifiques ne sont pas *donnés*, ils sont *construits* expérimentalement. » *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 12.

11 *Ibid.*, p. 13.

12 L'hypothèse autour de l'existence de la « matière noire » en astrophysique est fondée non pas par observation mais par le calcul. Son existence est déjà proposée dans les années 1930, parce que « la seule façon de comprendre la valeur des vitesses de déplacements des étoiles au sein d'une galaxie, si l'on fait l'hypothèse que les lois de la gravitation sont bien celles que nous connaissons, est de supposer que la partie visible des galaxies est enveloppée par une masse énorme de matière invisible ». Elle est « invisible » ou plutôt « transparente », car elle ne peut pas être détectée par la lumière ni par la force électromagnétique, mais uniquement perçue par la gravitation. Cette matière est noire « au sens où elle demeure mystérieuse, où son statut est obscur, mais elle n'est nullement noire au sens physique du terme ». Depuis plus quarante ans, la nature de cette matière est encore inconnue. Cela reste un sujet

substantialisation chez les astrophysiciens. Comme le remarque Vincent Bontems : « Appelée "matière", et qualifiée de "noire", la masse manquante acquiert une consistance imaginaire. Elle devient une hypostase¹³. » Plus que « sombre¹⁴ », quelque chose de noir s'attache davantage à une substantialité. Dans leur conception, la matière noire des astrophysiciens français a donc quelque chose de commun avec la *matière noire* du cinéma : dans les deux cas, il s'agit d'une matière *invisible* à l'œil nu.

Évidemment, ce parallèle entre le cinéma et l'astrophysique peut paraître étrange, puisque, dans le cinéma, le noir semble visible, il délimite la trace de la lumière, le fondement matériel de l'image. Pourtant, on ne le voit pas vraiment, ou plutôt on ne veut pas le voir. Le grain noir est en général réduit au minimum, une sorte de poussière devenue quelque chose à éliminer. Christian Lebrat, cinéaste expérimental, décèle cette « invisibilité » de la matière noire filmique :

Le grain discontinu qui forme l'émulsion chimique est la « bête noire » (au figuré comme au sens propre) du technicien du cinéma. Dans sa lutte contre le bruit engendré par ces minuscules particules de bromure d'argent précipitées dans l'émulsion, le technicien va s'efforcer de répartir le grain de l'image de manière homogène et uniforme afin qu'il apparaisse comme parfaitement invisible à la vision du fait de la fusion qui s'opère entre les points. Ce grain, qui ne peut être éliminé puisqu'il est le constituant même de la matière filmique, est une gêne importante pour le technicien car il risque de brouiller complètement les images s'il reste apparent et désordonné¹⁵.

L'histoire technologique du cinéma « a progressé » dans une logique de bannir cette « bête noire », et cette logique persiste au temps du cinéma numérique. Pourtant les grains photographiques sont parfois revendiqués comme choix esthétique, justement pour leur aspect matériel. Contrairement à l'attitude du technicien du cinéma industriel, le cinéaste expérimental revendique la spécificité matérielle du médium cinématographique, puisque c'est dans ces « bêtes noires » que s'incarne l'énergie inhérente du cinéma. Chez les astrophysiciens français, l'idée du noir est associée à une idée du manque, et les

polémique au milieu de la physique, mais si cette hypothèse est rejetée, ce seront les lois fondamentales de la gravitation qui devront être corrigées. Etienne Klein, *Discours sur l'origine de l'univers*, Paris : Flammarion, 2010, p. 111-114 ; voir aussi Vincent Bontems, Roland Lehoucq, *op. cit.*, p. 119-134.

13 Vincent Bontems, « Bachelard et la psychanalyse de la "matière noire" », in Renato Boccali, Laura Scarabelli (dir.), *Autres Modernités*, n° hors-série, « Bachelard et la plasticité de la matière », Università degli Studi di Milano, 2012, p. 175.

14 Différentes que la langue française, d'autres langues utilisent l'équivalent du mot « sombre » pour nommer cette matière, par exemple, « dark matter » en anglais, « Dunkle Materie » en allemand, « materia oscura » en italien, « 暗物質 » en mandarin, et « 暗黒物質 » en japonais.

15 Christian Lebrat, *Cinéma radical*, Paris : Paris Expérimental, 2008, p. 34-35.

scientifiques tentent de combler ce « manque », pour que la masse manquante de l'univers soit rendue visible. Le mot « noir » s'impose comme une certaine affirmation matérielle avant même que cette matière soit réellement prouvée. Alors que, dans le cinéma, il y a une matière noire qui est volontairement rendue invisible. Et ce « manque » n'est pas à combler, puisqu'il est fabriqué par son industrie, il est à effacer. La nature noire de la matière photographique est considérée comme un défaut technique, si elle s'exprime telle qu'elle est, jusqu'à ce qu'elle écrase la forme mimétique de la photographie. En bref, « le comble de l'erreur en photographie, [c'] est une image toute grise, toute noire ou toute blanche : un monochrome argentique¹⁶ ». Comme le raillent les caricaturistes de fin de XIXe siècle : si, dans une image, il n'y a *rien* à voir sauf le *noir*, c'est qu'elle est « à peu près ratée » (Fig. 3, 4).

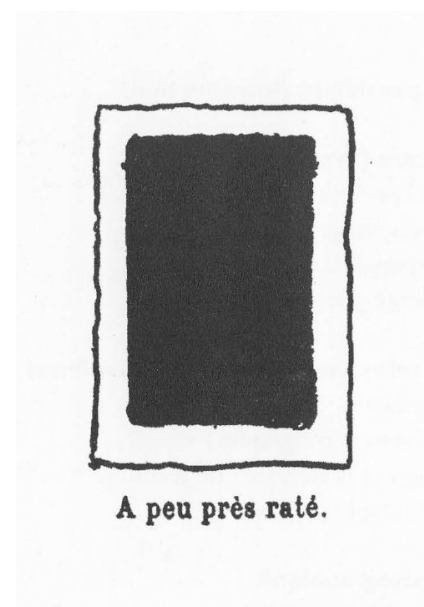
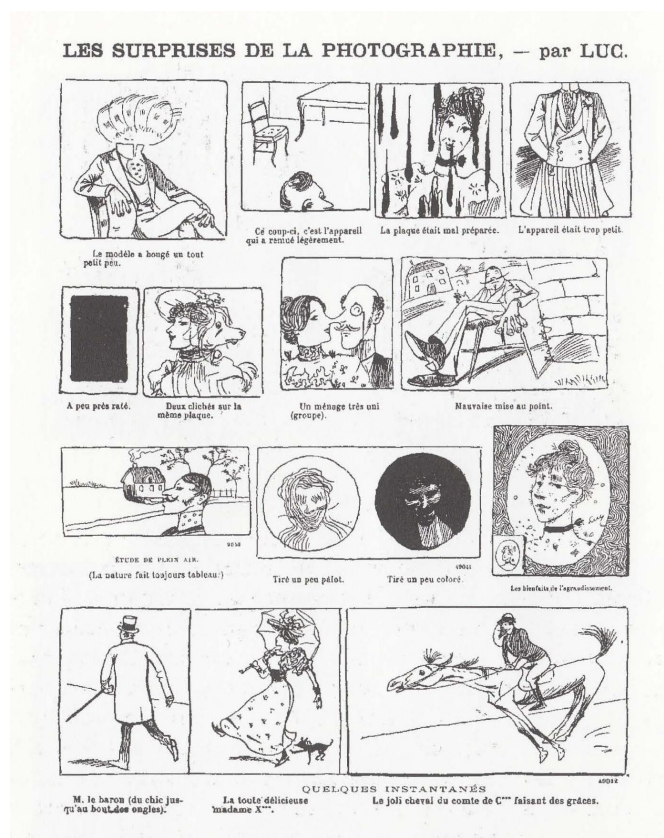


Fig. 3 et 4 Luc [Lucien Métivet], « Les surprises de la photographie » (gauche) et détail (droite), *Annuaire général et international de photographie*, 1905, p. 31. Illustration reproduite du livre de Clément Chéroux, *Fautographie : petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée : Yellow Now, 2003, p. 36.

Une simple tache noire peut tout dire. De manière aussi caricaturale, le journaliste Sean Kalinich remarque l'usage particulier du mot *noir* dans le domaine de la science : « quand

16 Clément Chéroux, *Fautographie : petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée : Yellow Now, 2003, p. 173.

vous ne pouvez pas expliquer ou caractériser quelque chose, ajoutez "noir" (*dark*) après le mot habituel et ça le rendra parfaitement correct¹⁷ ». Il semble que, soit dans le raisonnement scientifique ou dans le fonctionnement industriel du cinéma, tout ce que l'on ne connaît pas est recouvert du *noir*, et tout ce que l'on ne veut pas voir n'est pas sans lien avec le *noir*. Dans les deux cas, le noir paraît comme *hors du contrôle*. « De la matière noire seule émerge le processus¹⁸ », et le noircissement fait apparaître et disparaître. Le noir suggère donc une certaine négation et mystification, et devient attractif et provocant.

2. La boîte noire

Le noir comme matière produit donc la tangibilité et la visibilité de l'image. Le noir fait apparaître. Mais le noircissement peut aussi provoquer la disparition de l'image. L'envahissement de la matière noire finit par dissoudre la forme. Trop de noir ne donne plus rien à voir. Est-ce parce que le noir en soi n'est pas quelque chose à voir ? Jean-Louis Schefer écrit, « les ombres ne font pas partie des événements¹⁹ », et il me semble que le noir non plus. Même si le noircissement reflète le processus de la formation de l'image photographique, même si le noir en tant que matière est le constituant principal de l'image, il est rarement le sujet du regard. Le noir n'appartient pas à l'événement. Son rapport inséparable (voire ontologique) à la lumière fait que le noir devient un *outil* et une *condition* indispensable pour travailler la lumière, tout en gardant sa discrétion. Comme le dit Henri Van Lier,

C'est donc en toutes sortes de sens que la photographie est bien une affaire de *noir*. Pour ses rouleaux de pellicule et de papier vierges, pour ses boîtiers, pour ses laboratoires de développement et d'impression, ce qu'il y a de premier, comme pour les espaces instellaires, c'est la nuit, la non-lumière dans quoi se manifestent ponctuellement, incidemment, des éventualités lumineuses, surgies de l'ombre et retournant à l'ombre. Le photon photographique ne traverse la nuit de l'appareil que pour refaire de l'ombre, le négatif de l'image latente. Et ce noir tient dans une *chambre*, avec ses œuvres secrètes et génitales. On ne parle là que de bobines, d'imprégnateurs, de bains, de développeurs et de révélateurs. La photographie est plus utérine que phallique. L'architecte, le danseur, le peintre, le sculpteur, l'artisan, l'écrivain travaillent dans la chambre claire ; même leurs nuits sont éclairées de lumières. Le photographe se meut dans la *chambre noire*, et il y fait toujours, pour

17 Sean Kalinich, *Decrypted Tech*, le 20 juin 2012. Cité par Vincent Bontems, Roland Lehoucq, *op. cit.*, p. 193.

18 Barbara Polla, *Noir clair dans tout l'univers*, Bruxelles : la Mulette, Lormont : le Bord de l'eau, 2012, p. 34.

19 Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard, 1997, p. 71.

finir, rentrer les futurs regardeurs avec lui²⁰.

La *chambre noire* est le lieu où se forme une image latente lors du passage de la lumière – il s'agit de la *camera obscura* –, et aussi le lieu où le photographe développe cette image, c'est-à-dire le laboratoire. Tout se passe dans une « boîte noire ». Sous différentes formes, la « boîte noire » existe partout dans le processus de la création photographique. En ce sens, le noir n'est plus seulement l'ombre matérialisée de la lumière. Il occupe ici un lieu, un espace, et devient une *condition technique* de la fabrication de l'image. Faire une image (argentique), il faut d'abord « faire le noir ». Cette obscurité artificielle est conçue pour que la lumière, en tant que matière, soit modulable et contrôlable.

En réfléchissant à cette « affaire du noir » de la photographie, Henri Van Lier distingue la notion de réalité de celle du réel : la *réalité* désigne « le réel en tant qu'il est déjà ressaisi et organisé dans des systèmes de signes²¹ », tandis que le *réel* est « ce qui échappe à la réalité ainsi comprise, tout ce qui n'est pas encore apprivoisé dans nos relations techniques, scientifiques, sociales²² ». La photographie se définit donc comme « des fragments de réalité dans une (double) trame de réel²³ », qui est constituée par la photochimie et l'optique. Ainsi appréhender le réel, « c'est d'oser regarder en face les boîtes noires partout où elles sont²⁴ ». Si la « bête noire » se révèle comme un signe du « hors du contrôle » de la matière, la « boîte noire » figure la fabrication médiatique de l'image, celle qui contient l'outil de contrôle (l'appareil photographique ou la caméra pour « apprivoiser » la lumière) et le lieu spécifique de travail (le laboratoire et son équipement pour révéler ou transformer l'image argentique). La « boîte noire » témoigne ainsi d'un agencement technique, d'un dispositif conçu « en vue d'un effet, d'un résultat²⁵ ». Examiner les boîtes noires permettrait donc de comprendre la fabrication de l'image ainsi que le fonctionnement de son dispositif.

La fabrication de l'image cinématographique hérite des « boîtes noires » de la photographie argentique et en invente d'autres sous de nouvelles formes. Pour représenter (« reproduire ») le mouvement, le cinéma se fonde sur le principe de la décomposition et de la reconstitution mécanique du mouvement. Ce principe nécessite du noir, à savoir

20 Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris Bruxelles : Les impressions nouvelles, 1983, p. 46. Souligné par l'auteur.

21 Henri Van Lier, *op. cit.*, p. 42

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 44.

24 *Ibid.*, p. 46.

25 François Albera, Maria Tortajada, « Le dispositif n'existe pas ! », in François Albera, Maria Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne/Paris : L'Âge d'homme, 2011, p. 13. Souligné par les auteurs.

l'obturation de la lumière après chaque passage du photogramme pendant la prise de vue et la projection. Bien qu'il soit imperceptible aux yeux du spectateur, le noir constitue la base du mécanisme du cinéma : de sa production à sa réception. Le noir *entre* les images permet la perception du mouvement à partir de la succession des images fixes, sans qu'elles se mélangent et provoquent un flou dans notre vision. Ce noir mécanique crée la rupture entre les images et fait le lien entre elles. Il incarne la face invisible du dispositif du cinéma. Sans lui, le cinéma ne serait pas ce qu'il est.

En créant à la fois la rupture et le lien, le noir remplit sa fonction non seulement dans la technique du cinéma, mais aussi dans la narration filmique, où il assure la transition et la ponctuation. Le noir, en tant que tel, est dès lors rendu visible et envahit l'espace de l'image : comme une image parmi d'autres, le noir est placé entre les plans filmés, entre les séquences. Pourtant, comme l'explique Christian Metz, il est considéré comme une « non-image » :

[...] autant de moments filmiques où la bande-images ne nous offre aucune image ; encore, dans les derniers cités [les cartons], nous offre-t-elle un texte écrit ; dans le fondu au noir, elle nous offre rien : le rectangle noir est perçu bien moins comme rectangle noir que comme un bref instant de néant filmique. Cette exténuation fait sa force. Ce vide singulier de l'écran, dans l'univers filmique d'ordinaire si plein et si dru, nous porte par son insolite à support une séparation forte entre l'avant et l'après, et le fondu au noir est peut-être le seul signe de « ponctuation » véritable dont dispose le cinéma jusqu'ici. C'est parce qu'il est *irrégulier* (comme on le dit d'une conjugaison) qu'il est efficace, et c'est parce qu'il est efficace qu'il est devenu habituel. Rare dans le système, il est courant dans le texte²⁶.

La matière noire « invisible » prend enfin *forme*, mais cette forme n'est peut-être pas encore *vue* comme forme, puisqu'elle devient en quelque sorte le synonyme de rien, de néant filmique, de vide. La forme noire – tels le fondu au noir, le cache noir – s'adresse à la vision non pas pour elle, mais pour orienter le regard vers autre chose : pour suggérer le point de vue des personnages, pour mettre en avant le sujet de représentation, ou pour donner un rythme dans l'enchaînement des plans, etc. Elle propose une manière de voir comme une manière de parler. C'est le noir rhétorique, comme une technique d'expression de la caméra²⁷, qui met en forme la narration filmique.

²⁶ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck, 2013 [1971-1972], p. 394-395.

²⁷ Voir Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. de l'allemand par Jacques Chavy, Paris : Payot, 1979, p. 134-136.

Perçues comme « non-image », ces formes noires *dans* l'image ou *de* l'image font le lien entre l'image et le dispositif de la projection. Puisqu'une image noire n'est pas vraiment vue comme une image mais plutôt comme une absence : l'absence de l'image, l'absence de lumière. Le noir de la salle de projection est conçu pour créer un effet similaire : l'absence du réel. Autrement dit, la mise au noir de la salle tente d'effacer tout ce qui est en dehors du film, c'est-à-dire, l'espace de la salle, la distance physique de la projection (la distance entre le projecteur, l'écran et le spectateur), la réalité technique du cinéma. La mise au noir de la salle est un geste d'effacement de l'environnement réel, qui tente aussi d'effacer le corps du spectateur. Cette tentative d'effacement révèle le sens du « deuil » du noir. Au cinéma, le sens du deuil signifierait « un échange, un transport, un transfert²⁸ », comme si, pour accéder au monde imaginaire du cinéma, la première condition était, pour le spectateur, d'accepter le noir. Comme l'écrit Alain Fleischer, « Le deuil du spectateur de cinéma est cet extrême de la discrétion qui le rend invisible et absent à lui-même, corps en suspens, sans poids, qui va se transporter et être présent là où il n'a jamais été²⁹. » Le noir d'environnement est une condition déterminante pour transformer la projection du film en une *séance* du cinéma. Dans cette « boîte noire », la salle devient un « non-espace », « la condition de la fiction³⁰ », un accès au spectacle d'illusions, à l'émerveillement visuel, à l'*attraction*.

Issue de la lumière, la « bête noire » s'exprime au travers des multiples « boîtes noires » du cinéma et, tout en restant invisible, s'affirme dans la captation, la production, la projection et l'environnement de la séance de *deuil*. L'aurait-elle inventé ?

3. Invention du noir

Comme condition de la visibilité du monde, la lumière est le fondement de l'art cinématographique. Pourtant à l'antipode de la lumière, le noir paraît tout autant indissociable de cet art. Peu importe qu'il soit la « bête noire » ou la « boîte noire », « parler de noir, c'est parler de la condition d'invisibilité³¹ ». Le noir est avant tout une condition technique qui intervient dans le processus de fabrication : le noir forme l'image, il permet l'illusion du mouvement et engendre l'obscurité nécessaire à la vision. Si, « la lumière est une condition essentielle de la *réalité* cinématographique : elle est la condition

28 Alain Fleischer, *L'empreinte et le tremblement. Écrits sur le cinéma et la photographie 2 ; suivi de Faire le noir*, Paris : Galaade éditions, 2009, p. 399.

29 *Ibid.*

30 « Noirs », *Matière d'images, redux*, Paris : Éd. de la Différence, 2009, p. 126.

31 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Technically invisible, to speak of black is to speak of the condition of invisibility. » Sean Cubitt, *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2014, p. 21.

du film comme ce qui est vu sur l'écran (réalité subjective signifiante)³² », le noir serait la condition du film comme *ce qui n'est pas vu* (ou *ce qui devrait pas être vu*) et peut se laisser voir comme indice du *réel* cinématographique. De la matière à la forme, du lieu de production au site de réception, le noir, en tant qu'instrument ou condition, est le constituant effectif de tout le processus de la fabrication du cinéma. De ce point de vue technique, peut-on considérer alors le noir comme *invention* du cinéma ?

Ce lien à *l'invention* nous ramène à la question de la technique et à celle de la technologie qui sont au fond de la réflexion sur le noir du cinéma. Comme le souligne Philippe Dubois,

toute image, même la plus archaïque, requiert une technologie, au moins de production, parfois de réception, puisqu'elle présuppose un geste de fabrication d'artéfacts recourant à des outils, des règles, des conditions d'efficacité, autant qu'à un savoir³³.

La thèse du « noir comme *invention* du cinéma » est une proposition à double sens. Le noir est d'abord une condition essentielle de la captation à la monstration de l'image, autrement dit, de toute la *fabrication* du cinéma. De ce point de vue, le noir *invente* le cinéma. Ensuite, le noir serait aussi une *invention* du cinéma. Par là, j'entends « invention » non pas dans le sens de « création » (puisque, le cinéma n'a pas créé le noir), mais plutôt, dans le sens de « fiction ». Car l'invention signifie non seulement « l'acte d'un esprit qui pense, conçoit, se représente pour la première fois [...]»³⁴, mais aussi « l'action de feindre ou de contrefaire ou bien le résultat de cette action, c'est-à-dire l'artifice ou le mensonge³⁵ ». Comment le noir *invente*-il le cinéma ? Et en quoi le noir serait la « fiction » du cinéma ?

Si « le noir est là où la lumière n'est pas³⁶ », sa création devrait exiger l'absence totale de lumière. Le noir en tant qu'image au cinéma ne serait donc jamais totalement noir, puisqu'il sera toujours transporté par la lumière de projection. « Le noir a la qualité spécifique d'être seulement virtuel³⁷ » et cette remarque sur le noir vaut tant sur le plan

32 Jean-Yves Chateau, « Lumière », in Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris : Presses Universitaires de France, 2016 [2012], p. 426.

33 Philippe Dubois, « La ligne générale (des machines à images) », in Frank Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc, *Cinéma et dernières technologies*, Bruxelles : De Boeck, 1998, p. 19.

34 Véronique Le Ru, « INVENTION », in Michel Blay (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris : Larousse, 2012, p. 577.

35 *Ibid.*

36 Alain Fleischer, *op. cit.*, p. 392.

37 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Black has the specific quality of being only ever

technique que dans sa réalité physique. Cette étude sur l'*invention* du cinéma n'est pas qu'une réflexion sur la technique du noir, c'est aussi comprendre comment une logique de la représentation cinématographique s'opère à partir de ces éléments noirs du dispositif.

L'idée de l'invention ne sera pas traitée comme une donnée historique, ni comme un objet spécifique. L'invention du cinéma ne se réduit pas à l'apparition d'un seul appareil, comme l'expose Michel Frizot dans son texte intitulé « Qu'est-ce qu'une invention ? (le cinéma) La technique et ses possibles³⁸ ». L'invention du cinéma a été fondée sur des éléments existants dans la technique photographique et dans le théâtre, et sur d'autres éléments déterminants – tels la projection, le système d'entraînement de la pellicule, le support souple et perforé, le mode d'obturation périodique –, qui ont, comme le note Frizot, « chacun leur histoire propre, et peut-être leur origine, leur instant d'invention (et par conséquent leur inventeur)³⁹ ». L'examen des principaux composants/conditions techniques du cinéma – tels la pellicule, la caméra, le laboratoire, la salle de projection –, permet de constater une forte présence du noir, comme si ce que Viva Paci appelle les *caractéristiques originaires*⁴⁰ du dispositif avaient toutes un lien avec le noir. Disséminés dans l'image ou dans le dispositif, ces noirs sont conçus sous différentes formes en vue de fonctions et d'effets spécifiques. Et cette cause technique fait que ces noirs sont plus ou moins dissimulés, rendus « transparents » aux yeux du spectateur. Leur présence, comme la part du *réel* technologique, semble « incompatible » avec le spectacle d'illusions voulu par l'industrie. C'est bien ce que disait Jean Renoir : « La technique, voilà le mot terrible en art ! Il faut en avoir mais il en faut à un tel point qu'on sait alors la dissimuler⁴¹. » Une étude sur ces éléments noirs – du noircissement du grain à l'obscurcissement de l'espace – est une proposition pour appréhender le *réel* de cet art. C'est une tentative de voir, dans cet art, ce qui sert à dissimuler et ce qui est dissimulé : la fonction (du noir), le fonctionnement (du dispositif), et enfin le fondement (du cinéma). Et cette ouverture de la « boîte noire » du cinéma commencera par lever un petit bout de noir.

virtual. » Sean Cubitt, *op. cit.*, p. 21.

38 Michel Frizot, « Qu'est-ce qu'une invention ? (le cinéma) La technique et ses possibles », *Trafic*, Qu'est-ce que le cinéma ?, n° 50, été 2004, p. 316-326.

39 *Ibid.*, p. 321.

40 Cf. Viva Paci, *La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2012 ; et aussi « Archéologie et spectacle : vieux dispositifs et nouveaux objets pour spectateurs étonnés de passage au musée », in François Albera, Maria Tortajada (dir.), *op. cit.*, p. 366-369.

41 Claude-Jean Philippe, *Le roman du cinéma*, Paris : Fayard, 1987. Cité par René Briot, *Les techniques cinématographiques*, Paris : Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle, 1987, p. 2.

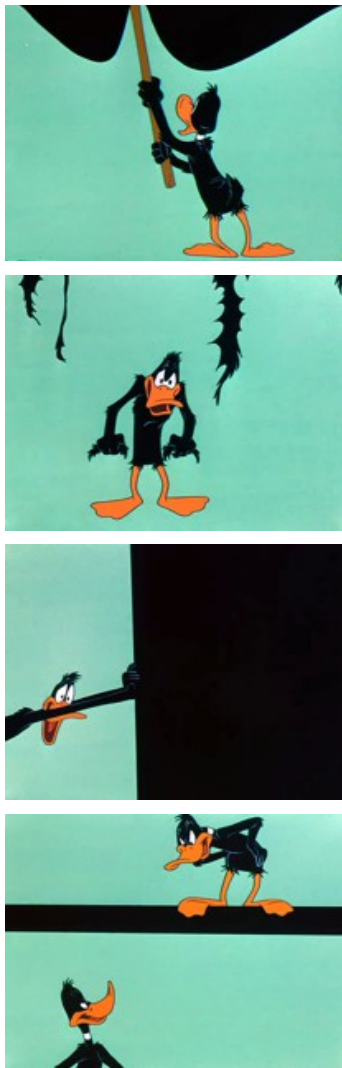


Fig.5 *Duck Amuck* (1953) de Chuck Jones

Dévoiler un petit bout de noir peut susciter un drame infernal. Comme le montre « Les surprises de la photographie », trop de noir révèle un ratage, autrement dit dans l'univers cinématographique, trop de noir nuit aussi à la visibilité et la lisibilité de la représentation. Une illustration de ce problème a été mise en scène dans un dessin animé de 1953 : *Duck Amuck*⁴² de Chuck Jones (Fig. 5). Le personnage – Daffy Duck – joue en solo, non pas comme un héros mais plutôt comme une victime, victime d'« un certain pouvoir irrationnel⁴³ » : la manipulation de l'auteur/dessinateur, et surtout, le danger du « dysfonctionnement » du dispositif.

Le « dysfonctionnement » du dispositif est notamment représenté par la présence anormale du noir (la séquence 4:29-5:47). Le noir de l'inter-image et du fondu sont des éléments de la construction mécanique et narrative du film, mais ils sont ici devenus la menace de l'espace de représentation mimétique. Perturbé, le personnage Daffy finit par s'énerver et attaquer le noir. Leur combat est en fait le combat entre l'opacité et la transparence de la représentation. Comment assurer la stabilité du dispositif pour que le spectacle continue ? L'épreuve de Daffy est presque une épreuve du *réel*.

Presque car, bien que « ce film soit extrêmement conscient de lui-même en tant qu'acte de cinéma⁴⁴ », il s'agit toujours d'une représentation. L'élément noir est normalement associé non pas à la monstration, mais à la dissimulation. Parce que « le noir est ce qui empêche la vision, la matière à travers et malgré laquelle la lumière devra frayer son chemin⁴⁵ ». Si le noir sert à produire l'invisibilité, les éléments en noir utilisés dans le dispositif sont aussi conçus pour son propre effacement. Montrer le noir devient une tentative de contrarier, de questionner la représentation mimétique du film et la

42 La version française de *Duck Amuck* s'appelle *Faut savoir ce qu'on veut* ou *Farce au canard*.

43 Richard Thompson, « Duck Amuck », *Film Comment*, Jan/Feb 1975, Vol. 11 (1), p. 42.

44 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « The film is extremely conscious of itself as an act of cinema, as is much of Jones's work. » Richard Thompson, *loc. cit.*, p. 41

45 Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 118.

transparence du dispositif cinématographique. Montrer le noir serait, dans ce sens-là, un acte de ré-invention du cinéma.

4. L'Œuvre au noir

L'histoire du noir n'est pas une histoire linéaire. En tant que matière, forme et dispositif, le noir existe depuis toujours, comme « la part la plus archétypale, la plus mystique de l'histoire du cinéma, celle qui le relie aux fantasmagories de Robertson, au diorama de Daguerre, au théâtre optique de Reynaud et, pour finir, à la caverne de Platon⁴⁶ ». D'ailleurs, le noir ne concerne pas que ces lieux de consommation de l'image lumineuse, il joue aussi un rôle dans la production de l'image, à savoir le noircissement matériel, le mode d'obturation de la caméra, l'obscurité de la *camera obscura* et de la chambre noire (le laboratoire), etc. Dans tous les cas, il s'agit d'un noir artificiellement créé au sein d'un dispositif. Cependant, cette histoire du noir ne s'attache pas à un seul objet technique, ni à un médium, ni à une machine, ni à un dispositif. Le noir peut être aussi concret que le disque de l'obturateur de la caméra occultant le passage de la lumière, mais il peut aussi être totalement conceptuel, comme une quête de l'absolu. Il est là où la vision est mise en jeu, mise en cause.

Afin de *voir* ce que le noir *invente* et *ré-invente*, cette recherche se construit non pas sur un concept préconçu du noir, mais sur les œuvres liées au noir et notamment celles qui, d'une part, utilisent les éléments noirs comme base technique et proposent une idée à partir du processus technique concerné ; et d'autre part, sur les œuvres qui mettent en avant le noir effacé dans le dispositif afin d'interroger le système de la représentation. C'est dans la création-même que le noir peut trouver sa place, produire son effet, et enfin, faire émerger une idée créatrice. Autrement dit, ce sont les objets qui produisent les idées, et les idées se développent à travers l'enchaînement et l'association des objets. Cette étude s'ordonnera comme un cheminement, une forme de montage pour faire émerger une idée et tenter d'aboutir à un concept du noir.

Cette approche empirico-inductive se combine en outre avec le caractère ambivalent du noir : il est à la fois la couleur et la non-couleur, l'image et la non-image, la présence et l'absence, le plein et le vide, la surface et la profondeur ; il touche à des questions de nature philosophique, physiologique, scientifique, technique, esthétique et aussi culturelle. Il incarne, comme l'écrit Véronique Perruchon, une « prise en compte des liens

46 *Ibid.*, p. 133.

qui régissent les rapports entre le sensible et le cognitif⁴⁷. » Dans son étude sur le noir au théâtre, elle constate que

ce caractère singulier du noir fait qu'il résiste à une forte théorisation. Le noir est en quelque sorte « hors catégorie » et nécessite une approche analytique qui se crée en s'y confrontant. Car le noir reste indéniablement une matière qui interpelle les sens du spectateur avant d'apporter du sens ; une matière que le spectateur éprouve avant de le réfléchir. Pourtant, cette approche du noir permet de saisir comment les données techniques dont il est dépendant sont chargées de sens par le fait même qu'elles permettent de ne pas perdre de vue le concret et la réalité physique du noir⁴⁸.

Il me semble que cette réflexion est autant pertinente concernant une étude sur le noir au cinéma. Avec son caractère et sa réalité physique, le noir est étroitement lié à la gestion technique de la lumière, qui constitue la base de l'art cinématographique. L'approche nécessite donc, dans un premier temps, une exploration du noir dans tous les détails techniques associés au cinéma, afin de faire émerger la logique du noir dans le fonctionnement du dispositif. Pour ce faire, il est fondamental de revenir sur l'origine technique des inventions à travers des descriptions et des observations. Car c'est dans le concret que le créateur se confronte au réel chaotique de la matière. Pour autant cette étude ne vise pas à écrire une histoire technique du noir au cinéma. Elle serait plutôt proche de ce qu'évoque Viva Paci, « une *ontologie du cinéma* [fondée] sur ses qualités originaires de *machine à voir* qui génère une nouvelle manière, fragmentaire et stupéfiante, de voir, et qui engendre par là une véritable épiphanie du monde⁴⁹ ». C'est aussi en cherchant dans cette « machine à voir », que l'on voit du noir. Il est donc important d'identifier et d'analyser les liens entre les œuvres artistiques et le noir. Ces liens nous parlent du rapport entre l'artiste et la technique, entre la technique et le dispositif. Je cherche dans ces liens à faire émerger des *idées noires*, et, une certaine idée de *l'ontologie du cinéma*.

Dans une telle tentative, il n'y a pas de corpus prédéfini. L'étude se développe comme un enchaînement d'*idées noires* issues des œuvres artistiques reliées au cinéma. Les œuvres étudiées ici ne sont pas toujours cinématographiques, puisque le lieu d'émergence des idées noires n'est pas du domaine de cinéma. Le corpus reste ouvert et transversal. Il révèle d'ailleurs une intention particulière sur certains moments des

47 Véronique Perruchon, *Noir. Lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 284.

48 *Ibid.*

49 Viva Paci, *op. cit.*, p. 40.

inventions techniques (photographiques, picturales, théâtrales, ou cinématographiques). Car il s'agit d'un moment où le noir intervient dans la concrétisation de la pensée humaine : c'est un moment pour comprendre pourquoi et comment le noir a trouvé telle place pour tel effet ? Un moment pour le surgissement des idées noires. Il y a donc, dans cette thèse, deux catégories de corpus : d'une part, des objets historiques qui marquent des moments de l'invention (notamment au XIXe siècle, durant lequel le noir devient un élément couramment utilisé dans des représentations d'illusions) et, d'autre part, des objets artistiques (notamment des tentatives expérimentales) qui cherchent à ré-inventer leur art à partir des techniques liées au noir. La technique semble la raison d'être du noir artificiel dans un dispositif de vision et les œuvres expérimentales tentent de repousser les limites du dispositif en accentuant la présence du noir. Le noir qui sert à effacer, à s'effacer, peut dès lors devenir une expression significative et une image réflexive.



Fig. 6 Jan Van Eyck, *L'Homme au turban rouge*, 1433, huile sur panneau, 25,5 x 19 cm, National Gallery (Royaume-Uni)

Cela ne signifie pas que ce noir gagne ainsi une importance dans la représentation figurative de l'image. À cet égard, il s'agit d'une autre histoire qui a déjà été beaucoup discutée dans l'histoire de la peinture : le noir a été utilisé comme la couleur de fond et celle de l'habit, comme le montre *L'homme au turban rouge* (1433) (Fig. 6) de Jan van Eyck ; et puis comme la couleur de l'ombre, dans *Amour endormi* (1608-1609) (Fig. 7) du Caravage ; celle de

l'obscurité dans des œuvres de Rembrandt (Fig. 8) et de Georges de La Tour (Fig. 9) ; celle de la nuit, comme dans *Nocturne en noir et or : La Roue de feu* (1875) (Fig. 10) de James Whistler. Pourtant, même pour la représentation de la nuit ou de l'ombre, le noir comme couleur pigmentaire ne semble pas toujours un choix évident à l'époque de la création de ces peintures⁵⁰. Le noir qui tente d'envahir la surface de la toile manifeste plus une force d'abstraction que de représentation. Comme instrument d'expression, le noir affirme sa propre picturalité et c'est à ce moment-là qu'il peut vraiment commencer son histoire.

50 Voir Kikuro Miyashita, *Le noir dans l'histoire de l'art des ténèbres, veine du Caravage*, Tokyo : Iwanami Shoten, 2016. La version que j'ai consultée est une version taïwanaise, traduite par Xian Ruo Chen, Taipei : Marco Polo Press, 2018.



7



8



9



10

Fig. 7 Le Caravage, *Amour endormi*, 1608, huile sur toile, 71 x 105 cm, Palais Pitti, Florence ; Fig. 8 Rembrandt, *Une vieille femme, ou la mère de l'artiste*, c. 1627-1629, huile sur bois, 61,3 x 47,3 cm, Royal Collection (Royaume-Uni) ; Fig. 9 Georges de La Tour, *Le souffleur à la pipe*, 1646, huile sur toile, 70,8 x 61,5 cm, Tokyo Fuji Art Museum, crédit photo : akg images / Erich Lessing ; Fig. 10 James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne en noir et or : la roue de feu*, 1875, huile sur toile, 54,3 x 76,2 cm, Tate collection ;

Comme le remarque Jacques Aumont,

[l'histoire du noir] a commencé avec une proposition de peinture : le noir est à la fois ce qui qualifie chromatiquement certains objets [...] et ce qui entoure la figure, ce qui la fonde, ce qui lui permet d'exister. Le noir est une réserve, un lieu propre du pictural, sur lequel peuvent s'enlever, ou d'où peuvent provenir, les figures ; ce n'est pas la nuit, même métaphysique, c'est le noir des choses mais quintessencié, transporté des choses vers la toile⁵¹.

51 Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 110. Souligné par l'auteur.

Cette histoire du noir s'entrecroise avec celle de la peinture moderne et de ses précurseurs tel Edouard Manet (Fig. 11) : la surface de la toile n'est plus au service de la représentation, mais constitue un espace spécifique dans lequel se jouent les propriétés picturales et les éléments matériels de la peinture⁵². « [La] revendication tonales tournées vers l'obscur et le noir [...] est le moteur premier de sa quête picturale⁵³ ». Cependant, cette « invention » moderniste que l'on a dédiée à la peinture de Manet a-t-elle un équivalent au cinéma ?

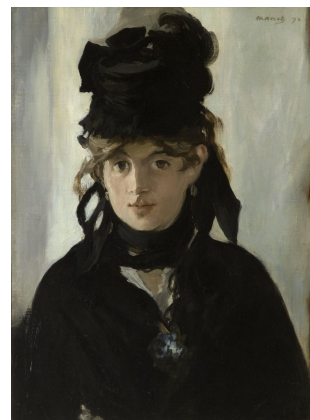


Fig. 11 Edouard Manet, *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, 1872, huile sur toile, 55 x 38 cm, Musée d'Orsay.

Le texte de Jacques Aumont sur le noir peut être considéré comme une réponse à cette question. L'auteur cherche dans le cinéma, une invention qui réunit le noir du sujet au noir du matériau⁵⁴, et cette recherche sera aussi l'intention principale de cette thèse. Pour y parvenir, il faudra se pencher sur le noir du matériau et du dispositif même du cinéma. D'où l'importance des descriptions des procédés techniques et des analyses des œuvres, ce qui permet de repérer le noir du dispositif, de comprendre son fonctionnement dans la représentation cinématographique – ses limites et ses potentialités –, et enfin, de voir comment on voit. Ce noir-là pourra être le sujet, lorsque l'artiste amène dans son œuvre un geste réflexif.

Le noir comme représentation de l'obscurité ou de la nuit ne sera donc pas traité dans cette étude. Ce choix élimine de nombreux films narratifs dans lesquels le noir joue un rôle important non seulement au sens symbolique, dramaturgique, mais aussi pour la qualité esthétique de l'œuvre : le noir symbolique dans le cinéma expressionniste

52 Voir *ibid.*, p. 108-110 ; Gérard-Georges Lemaire, *Le noir*, Paris : Hazan, 2006, p. 124-129. ; voir aussi, deux conférences de Michel Foucault, « Le noir et la surface », « La peinture de Manet », in Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros, Judith Revel (dir.), *Michel Foucault*, Paris : L'Herne, 2011, p. 377-409. Foucault a ainsi conclu sa conférence : « Manet n'a certainement pas inventé la peinture non représentative puisque tout chez lui, est représentatif. Mais il a fait jouer dans la représentation les éléments matériels fondamentaux de la toile. Il était donc en train d'inventer le tableau-objet, la peinture-objet. C'était là la condition fondamentale pour qu'un jour on se débarrasse de la représentation elle-même et qu'on laisse jouer l'espace avec ses propriétés pures et simples, ses propriétés matérielles elles-mêmes. »

53 Gérard-Georges Lemaire, « La quête du noir », Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Adrien Maeght, Dominique Païni (dir.), *Le noir est une couleur : hommage vivant à Aimé Maeght*, Saint-Paul : Fondation Maeght, 2006, p. 50.

54 Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 116.

allemand, comme l'exemple le plus célèbre, *Le cabinet du docteur Caligari* (1919) de Robert Wiene ; le noir de la nuit inquiétante, élément essentiel dans les genres du film noir et du film d'horreur, comme par exemple, *La Féline* (1942) de Jacques Tourneur, ou plus tard, *Lost Highway* (1997) de David Lynch ; ou le noir de la nuit mystique dans la forêt thaïlandaise de *Tropical Malady* (2004) d'Apichatpong Weerasethakul ; le noir comme symbole du Mal dans *Le Narcisse noir* (1947) de Michael Powell et Emeric Pressburger ; le noir comme l'anéantissement et le désespoir mortel dans *Le Cheval de Turin* (2011) de Bela Tarr ; le noir qui représente l'obscurité comme l'état d'âme des personnages dans *I Don't Want to Sleep Alone* (2006) de Tsai Ming-Liang, ou dans certains films de Philippe Grandrieux, tels *Sombre* (1998), *Un lac* (2008), *Malgré la nuit* (2015) ; ou l'obscurité/le noir pour représenter l'aveuglement dans *La Mort en direct* (1980) de Bertrand Tavernier et dans *Daredevil* (2003) de Mark Steven Johnson ; ou encore, le noir pictural comme un élément dramaturgique ou symbolique dans les scènes finales en couleurs d'*Ivan le terrible* (1945) de S. M. Eisenstein, dans *Mauvais sang* (1986) de Léos Carax, etc., etc.

Bien entendu, on trouvera dans cette thèse quelques films narratifs au sens traditionnel, comme par exemple, *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein, *Agent secret* (1936) d'Alfred Hitchcock, *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa ou encore *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve, etc. Mais la présence du noir dans ces films ne sera pas discutée par rapport à la stratégie narrative du film, ni concernant le développement de la diégèse ou la psychologie du personnage. Le plan ou la séquence dans lequel apparaissent des « idées noires » sera prélevé et étudié pour son travail de figuration, notamment l'aspect matériel ou formel. Le noir participe encore à la représentation mimétique de l'histoire, mais il permet de montrer, d'une manière ou d'une autre, la nature de l'image cinématographique.

5. Les idées noires

Omniprésent et disséminé dans les composants de l'image et du dispositif depuis l'origine du cinéma, le noir est à la fois la bête à effacer et la source invisible des éléments constitutifs de la machine à voir. Dans la tentative d'ouvrir la « boîte noire » du cinéma, cette étude se consacre au matériau qui constitue le cinéma : sa matière, sa forme et son dispositif, autrement dit, de la formation de l'image argentique à sa monstration, en passant par ses expressions techniques. La discussion sera ainsi divisée en trois phases : 1) **le noircissement comme processus** (ce qui fonde matériellement l'image et son

processus), 2) **le noir comme forme** (ce qui appartient à la technique du cinéma et interagit avec l'espace de représentation de l'image), 3) **le noir comme dispositif** (ce qui fait le dispositif de monstration de l'image).

I. Le noircissement comme processus

Dans cette première partie consacrée à la matière de l'image argentique, le *noir* est attaché à la matérialité de l'image. Le noir comme couleur originaire de l'image (la couleur des cristaux d'halogénure d'argent noircis à la lumière), représente la réaction chimique qui permet la formation de l'image photographique. Ce processus est représenté par le *noircissement*.

La plupart des images photographiques du XIXe siècle (avant l'invention de l'émulsion gélatino-bromure d'argent dans les années 1880) ne sont pas vraiment noires, mais souvent en couleur sépia ou bistre. En revanche, malgré ces nuances chromatiques, dans de nombreux ouvrages sur l'histoire de la photographie, ou manuels techniques du XIXe siècle, le mot « noircissement » est le plus souvent utilisé pour désigner le phénomène de la transformation photochimique, phénomène essentiel pour que la création de l'image soit possible. Cette première partie s'attachera au *processus* matériel de la fabrication de l'image plutôt qu'à la noirceur en termes de couleur dans l'image.

Cette étude concerne donc moins l'image photographique elle-même que le processus, la conception, ou encore l'action du créateur sur la matière pour créer une image à partir d'un phénomène photochimique⁵⁵. Ce *processus de formation matérielle de l'image*, dit *noircissement*, nécessaire à la création, indique le moment de l'apparition, de la transformation, et aussi celui de l'observation, de l'expérimentation, de la découverte : ce sont des moments signifiants pour amener à une invention.

L'histoire de la photographie du XIXe siècle révèle l'importance de ces moments, puisque, à cette époque, l'idée de photographie se fonde sur la notion même d'invention, plutôt que celle de composition de l'image⁵⁶. Revenir sur cette histoire permet de situer le noircissement au sein de la conception de la création photographique. Par quels procédés

55 Voir aussi Érika Wicky, « L'imaginaire pictural de la matière photographique (1850-1860) : la *cuisine* de l'art, du peintre au photographe » [En ligne], *RACAR : Revue d'art canadienne*, Volume 40, Numéro 1, 2015, p. 85. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/racar/2015-v40-n1-racar02044/1032758ar/> (Consulté le 1 septembre 2018)

56 François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012 [2000], p. 18-20.

une image se forme-t-elle ? Cette question met en évidence l'importance de la condition matérielle de la création et le rapport entre la matière et l'image (d'abord picturale et ensuite photographique). Le *noircissement* semble être le *commencement* de la fabrication, et donc, de toute création. Voilà l'idée du premier chapitre, le ***noircissement comme apparition***.

On verra, dans un premier temps, comment le noircissement peut incarner l'idée de matérialisation dans l'imaginaire sur l'émergence de la trace, du trait, de l'image, et enfin de l'œuvre, avec quelques films narratifs – les films d'Émile Cohl, de Segundo de Chomón, et aussi de Denis Villeneuve – qui tentent de *visualiser* ce processus. Visualiser le processus du noircissement est la possibilité de voir le moment « magique » de la création : un moment de basculement de l'idée à l'image, de la matière brute à la forme significative. Cependant, dans la création de l'image photographique, la transformation matérielle se situe au niveau des échanges entre molécules, phénomène invisible à l'œil nu. Seul le noircissement permet de rendre *visible* ce processus. Le noircissement qui désigne à l'origine un phénomène matériel, prend dès lors une dimension conceptuelle. Les notes d'expérimentations et des descriptions de recettes chimiques des premiers inventeurs (Nicéphore Niépce, William Henry Fox Talbot, Hippolyte Bayard), permettront ensuite de nous rendre compte non seulement de l'importance de la recherche matérielle dans l'invention photographique, mais aussi des conceptions derrière la création de l'image. Faire une « œuvre » avec la lumière se traduit dans la maîtrise du noircissement.

Dans cette recherche matérialiste, on se confrontera à toutes les autres étapes du processus de création photographique, à savoir la révélation de l'image latente, le travail du négatif, et aussi la fixation de l'image et le rapport entre noir et transparence dans la composition matérielle de l'image. L'idée du noircissement s'incarne, d'une manière ou d'une autre, dans chacune de ces étapes. Le noir comme élément matériel pour faire apparaître une image, peut aussi provoquer la dissolution et l'effacement de la forme. L'idée du noircissement permet de rendre compte de cette tension intrinsèque du médium. Chaque invention technique serait une proposition pour résoudre le problème issu de cette tension. Dans le chapitre 2 – ***Noircissement comme révélation*** –, on étudiera la notion de l'image latente, celle du négatif, et le rapport entre le noircissement et l'idée de révélation (à la fois matérielle et métaphorique). On verra notamment comment les artistes (Aneta Grzeszykowska, Ugo Mulas, Ismaïl Bahri, John, Cyr, etc.) ou les réalisateurs du cinéma (Jean Epstein, Jean Cocteau, Stanley Kubrick, Tetsuji Takechi, Peter Tscherkassky) explorent ces notions en jouant les caractéristiques matérielles du

médium photographique. Tandis que le chapitre 3 – **Noircissement comme effacement et dissolution** – montrera comment la matière noire peut aussi être destructrice dans le processus de la formation de l'image argentique. C'est idée de la *fixation* – arrêter le noircissement –, est une étape essentielle de l'histoire de la photographie. Le noircissement incarne donc une force matérielle propre au médium. On verra comment les artistes (F.W. Murnau, Jean Le Gac, Olivier Foucard, Bill Morrison, etc.) utilisent ce caractère du médium photographique pour élaborer un travail figuratif de représentation filmique.

II. Le noir comme forme

Dans la deuxième partie de cette étude, l'intention sur la dimension matérielle de l'image filmique ne porte plus sur le grain de l'image, mais sur l'élément matériel et formel de la prise de vue : il s'agit du **noir dans l'image**, du **noir de l'image** et du **noir entre les images**.

Le noir dans l'image, le sujet du chapitre 4, se consacre au noir comme fond d'image. Le fond noir est un élément utilisé très souvent à la fois dans la représentation picturale et photographique. Il sert notamment à mettre en valeur la figure représentée : *le fond noir comme fond d'émergence*. On le retrouve dans les sites spécifiques de production d'images⁵⁷ comme la Station physiologique d'Étienne-Jules Marey et le studio Black Maria d'Edison. Grâce à son rapport à la lumière (et donc à la vision), le noir en tant que fond peut aussi permettre le trucage. Cet usage se retrouve notamment dans le dispositif du spectacle illusionniste et dans la photographie. Le cinéma s'est réapproprié les techniques de trucage issues de ces deux domaines pour en faire son *fond illusionniste*, comme le montrent de nombreux films à truc des premiers temps, notamment l'œuvre de Georges Méliès et celle de Chomòn. Par ailleurs, la nature de l'image photographique fait que le noir devient la couleur même de la matière de l'image. Le fond noir désigne donc techniquement la présence de la matière à l'état pur : *le fond noir comme support d'inscription*. On trouvera ici le dessin animé d'Émile Cohl, le film en technique du « rayogramme » de Man Ray et le film « vaporisé » d'Emmanuel Lefrant. Ces trois premières catégories de film révèlent le rapport entre la figure et le fond : le noir en tant que fond est plutôt conçu dans une logique technique et il peut aussi produire certains effets esthétiques, mais il n'est jamais le sujet du regard. On verra par la suite, comment le

57 Voir Noam M. Elcott, *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2016, p. 17-46.

fond noir peut aussi devenir un élément dramaturgique (dans les films d'Akira Kurosawa, de Kon Ichikawa), voire un personnage avec son propre énergie (dans les films de Jonathan Glazer, de Grzeszykowska), dans la mise en scène cinématographique. En remettant en question le rapport traditionnel entre figure et fond, le fond noir se présente comme *surface vivante* ou encore comme *sujet*.

Le chapitre 5 – **Le noir de l'image** – est dédié au noir créé par la technique de la prise de vue cinématographique, tels le *cache noir* comme cadre d'image et le *fond noir*. Ils sont des formes noires visibles à l'écran, qui peuvent représenter des éléments narratifs, symboliques, ou produire des effets formels et esthétiques, mais ils n'appartiennent pas à l'image de représentation. Autrement dit, comme le fond noir, ces formes noires sont à l'écran pour mettre en avant l'image de représentation mimétique sans être le sujet du regard. Comme des codes narratifs, elles sont conçues comme une expression technique du cinéma, pour *mettre en forme du regard* des personnages et pour *mettre en rythme* (ponctuer) le déroulement de l'histoire. On verra comment des réalisateurs et des artistes (Gustav Deutsch, Peter Tscherkassky, F.J. Ossang, Jürgen Reble, Chen Chieh-Jen, etc.) libèrent ces formes noires des codes conventionnels de narration et les remettent en avant comme élément esthétique propre au matériau cinématographique.

Le chapitre 6 concerne un élément technique caché dans le dispositif du cinéma argentique. C'est **le noir entre les images**, à savoir *l'inter-image* noir situé entre les photogrammes sur une pellicule, et le mode d'obturation périodique pour la prise de vue et pour la projection du film. Il s'agit d'un élément essentiel pour la prise en compte du *dispositif du défilement des images*. Le noir entre les images incarne donc une réalité technique du dispositif : le déplacement de la pellicule, la séparation des prises de vue, ainsi que la production de l'illusion du mouvement. Cependant, c'est une réalité difficile à *voir* en condition normale de projection, du fait de la vitesse du défilement standard, à 24 images par seconde, donc aussi 24 fois une image noire vue sans s'en rendre compte. Pour interroger cette technique de production de l'illusion du mouvement et mettre en évidence la nature du cinéma, des artistes – tels Osamu Tezuka, Bill Morrison, Christian Lebrat – représentent, de manière figurative ou abstraite, le fonctionnement et l'effet de cette forme noire dans l'image. Ainsi se révèle aussi l'idée de *l'animation* cinématographique, que l'on trouvera dans le travail de Martin Arnold.

III. Le noir comme dispositif

Dans la dernière partie de cette étude, le noir en tant qu'élément technique occupe finalement toute l'espace de l'image. Pourtant, ce noir total n'est pas utilisé pour représenter la nuit, ni l'obscurité, il est juste une image noire. Et lorsque « le noir n'y a plus rien à voir avec une quelconque représentation, il devient lui aussi un pur noir de dispositif⁵⁸. » Cette image noire incarne le moment de l'absence d'image, le moment de l'absence de lumière, mais elle permet de *visualiser* le dispositif même de la projection. Le moment où l'on voit l'écran noir serait aussi le moment où se révèle la réalité de la salle noire.

Ce dévoilement du dispositif commencera avec le *film noir*. Bien entendu, dans ce chapitre 7, le « film noir » ne désigne pas le genre filmique, et n'a aucun lien avec des clichés d'un détective ou d'une femme fatale vêtue du noir. **Le film noir comme dispositif** désigne le moment du noir total à l'écran pendant la projection, le moment où le noir est la seule chose à voir. Il se trouve en général au début ou à la fin du film, avec la même fonction que l'amorce du film. Mais, il peut aussi être utilisé dans le film, dans sa narration, comme un élément dramaturgique ou symbolique, tel qu'il est montré dans le film de João César Monteiro et celui de Marguerite Duras. Le *film noir* manifeste une certaine radicalité puisqu'il est vu en ne donnant « rien à voir ». Il décèle une absence tout en affirmant sa propre présence. Ainsi se révèle un geste politique comme dans le cinéma lettriste (des films d'Isidore Isou, de Maurice Lemaître et de Guy Debord) : le *film noir* comme indicateur du dispositif, il fait *voir* la salle noire.

Le chapitre 8, le dernier de cette thèse, se consacre donc à **la salle noire comme dispositif**. L'importance de la salle noire est évidemment liée à la projection lumineuse comme l'essentiel du cinéma. Le noir (ou appelé l'obscurité) permet d'effacer l'environnement réel et de laisser voir l'écran comme la seule surface qui reçoit et reflète la lumière. Cependant, la mise au noir de la salle de cinéma n'est pas une étape immédiate dans l'histoire du cinéma. En retraçant cette histoire, on trouvera ses origines dans la salle de théâtre et dans la salle de spectacle d'optique ou illusionniste : l'obscurcissement de la salle n'est pas seulement lié à la mise en valeur de la lumière, il joue aussi son rôle dans la production de l'image, de l'illusion. Il permet la concentration du spectateur en effaçant le reste du monde, y compris le corps même du spectateur. L'obscurité offre une condition proche de la séance d'hypnose⁵⁹ pour que le spectateur puisse s'oublier et entrer dans

58 Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 130.

59 Raymond Bellour, *Le corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités*, Paris : P.O.L, 2009, p. 59-63.

l'univers imaginaire du film. Le noir transforme l'espace de la salle en une sorte de « non-espace » sans substance du réel. En étant une condition pour dissimuler la réalité technique, le noir d'environnement devient un élément à révéler pour permettre la prise de conscience du dispositif, voire, du réel. Les artistes comme Lindsay Seers ou Janet Cardiff et Georges Bures Miller, utilisent cette convention de l'obscurité pour dévoiler le fonctionnement du dispositif de projection destiné à la production des illusions. On verra par la suite quelle est la conception de la salle noire chez les cinéastes expérimentaux, notamment le célèbre *Invisible Cinema* de Peter Kubelka. L'idée de la salle noire s'éloigne du lieu dédié à la production des illusions, et se rapproche du lieu de révélation visuelle. Les artistes comme Alain Fleischer et Jürgen Reble, utilisent la salle noire comme le lieu de la révélation, au sens technique et esthétique.

6. La quête du noir

Comme ce sont les artistes qui mettent en œuvre le noir et qui produisent les « idées noires », l'iconographie aura une part importante dans cette étude. C'est dans des images, des œuvres, que le noir se dévoile comme une présence incontournable, notamment, lorsqu'il s'agit d'un élément technique et matériel que l'on cherche à cacher.

Si le noir n'est pas quelque chose à montrer, il est souvent présent dans les détails techniques. Les ouvrages techniques autour de la photographie et du cinéma m'ont ainsi servi comme références indispensables pour repérer la trace du noir et comprendre ses fonctions dans ces dispositifs.

Le texte de Jacques Aumont, intitulé « Noirs », et son ouvrage sur l'ombre au cinéma – *Le montreur d'ombre*⁶⁰ –, peuvent être considérés comme un point de départ de mes réflexions autour du noir au cinéma. Le noir se place au centre de la discussion, sans être rattaché à la représentation de la nuit ou de l'ombre. La quête du noir semble une quête sur la nature du cinéma, autrement dit, le noir se présente comme composante matérielle de l'image, et comme condition technique du dispositif du cinéma. Dans une approche similaire, l'essai d'Alain Fleischer sur la salle noire de cinéma, « Faire le noir⁶¹ », est aussi très inspirant notamment pour le chapitre 8 sur la mise au noir de la salle. L'auteur présente le noir comme condition essentielle pour le dispositif de la *séance* cinématographique, en explorant le rapport entre le noir et la lumière, le fantasme et la

60 Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre*, Paris : Vrin, 2012. Notamment le chapitre intitulé « Ombres électriques, ombres chimiques », p. 55-96.

61 Alain Fleischer, *op. cit.*

projection, et la signification du noir dans la culture générale.

Bien qu'il se situe dans une approche différente que les textes de ces deux auteurs, *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*⁶², ouvrage de Noam M. Elcott, est une référence essentielle de cette étude. Le noir ne s'attache pas à un objet spécifique ou à un médium, mais il est présent comme condition primordiale pour fabriquer l'« obscurité artificielle » (artificial darkness) qui représente « une technologie de la visibilité et de l'invisibilité⁶³ ». L'importance de l'idée d'obscurité permet à l'auteur de réintroduire la notion de l'espace dans la réflexion sur la production et la réception de l'image. « [S]éparée de la nature et de la métaphore, hautement contrôlée et circonscrite⁶⁴ », l'obscurité artificielle révèle une histoire du cinéma du point de vue de l'archéologie des médias. Le noir est ainsi discuté comme élément technique dans l'histoire des dispositifs de vision cinématographique et « pré-cinématographique ».

Un autre ouvrage essentiel sur le noir est *Noir. Lumière et théâtralité*⁶⁵ de Véronique Perruchon. Dans une approche à la fois historique et esthétique, l'auteure observe de près le noir dans l'histoire du théâtre. L'apparition du noir au théâtre est étroitement liée à l'évolution technique de l'éclairage, et elle n'est pas sans lien avec des dispositifs de spectacles illusionnistes, essentiels pour comprendre le dispositif du cinéma.

Dans plusieurs études sur la couleur, le noir est traité comme un sujet singulier et à part entière. L'histoire du noir révèle son ambivalence qui oscille toujours entre la matière et la lumière, entre la sensation et signification, entre le symbole du Mal et le signe de la renaissance, etc. Des écrits sur la couleur de Michel Pastoureau – notamment son ouvrage, *Noir : histoire d'une couleur*⁶⁶ –, et l'ouvrage de John Harvey – *The Story of Black*⁶⁷ –, m'ont ouvert une première porte du noir avec des connaissances générales et variées. Leur approche révèle le rapport au noir dans la culture occidentale, et des racines de certaines idées reçues associées au noir. Cette histoire du noir est liée à l'histoire de l'art. Deux livres consacrés au noir⁶⁸ de Gérard-Georges Lemaire précisent la place du noir dans l'histoire des œuvres picturales (principalement européennes) : du fond noir aux habits noirs, du nocturne aux « Black Paintings » des temps modernes. Cette histoire

62 Noam M. Elcott, *op. cit.*

63 *Ibid.*, p. 11.

64 *Ibid.*, p. 5.

65 Véronique Perruchon, *op. cit.*

66 Michel Pastoureau, *Noir ; histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2008.

67 John Harvey, *The Story of Black*, London : Reaktion, 2013.

68 Gérard-Georges Lemaire, *Le noir*, Paris : Hazan, 2006 ; Gérard-Georges Lemaire, *Le noir absolu et les « leçons de ténèbres »*, catalogue d'exposition, La Seyne-sur-Mer : Villa Tamaris-Centre d'art, 2009.

révèle concrètement comment le noir devient le manifeste d'une certaine audace picturale ou conceptuelle. Le noir comme un sujet singulier dans l'histoire de l'art moderne est aussi très bien illustré dans l'exposition « Le noir est une couleur⁶⁹ », organisée par la Fondation Maeght en 2006, dont Dominique Païni est le commissaire. Il s'agit d'un hommage rendu à l'exposition homonyme de 1946, conçue par Aimé Maeght, à la Galerie Maeght. Ces deux expositions ont été présentées comme une sorte de manifeste ou de déclaration de l'esprit moderne, tout mettant en avant le statut du noir comme couleur singulière incarnant une nouvelle énergie picturale et esthétique dans l'histoire de l'art.

69 Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Adrien Maeght, Dominique Païni (dir.), *op. cit.*

Chapitre 1

Noircissement comme apparition

1.1 Au commencement était le noircissement

« Au commencement était le noir⁷⁰ », une formulation fréquente pour débiter un livre sur le noir. C'est le cas de quelques ouvrages récents consacrés au noir, comme par exemple, *Noir. Histoire d'une couleur* de Michel Pastoureau, *Noir, lumière et théâtralité*⁷¹ de Véronique Perruchon, ou *Artificial Darkness : An Obscure History of Modern Art and Media*⁷² de Noam M. Elcott. « Au commencement était le noir », même si avant l'apparition de l'humanité, peu de choses dans la nature étaient véritablement de couleur noire. Ce lien entre le noir et l'idée de commencement est issu d'une importante référence culturelle de l'Occident, le début de la Genèse⁷³ : avant que la lumière soit créée par Dieu pour allumer le monde, le noir existe déjà, ce sont les ténèbres. Dans d'autres cultures, celles qui précèdent le christianisme, les ténèbres participent de manière similaire aux histoires de la genèse : elles manifestent l'état du monde originel en Inde antique, ou le chaos avant toute créature en Chine antique.

Cette idée du commencement, de l'origine, incarnée par le noir, se retrouve aussi dans l'histoire de l'image. Cette histoire commence également par le noir, ou plutôt, par le noircissement. Autrement dit, par l'apparition du premier trait noir, par l'acte de noircir. Les traits noirs forment le dessin ; c'est le pigment noir qui matérialise l'imagination du peintre, qui manifeste le tracé de son geste de création. Le noir est considéré comme la couleur du pigment le plus ancien de l'humanité : « Le plus ancien de ces pigments est probablement le noir de charbon obtenu par la combustion, à l'abri de l'air, de différents bois, écorces, racines, coques ou noyaux⁷⁴. » La question du noir s'attache à la fabrication du noir, au noircissement. Le noircissement indique donc à la fois l'acte de combustion et l'acte de tracer un trait.

70 C'est le titre du premier chapitre du livre de Michel Pastoureau – *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2008. J'ai emprunté cette formulation.

71 Véronique Perruchon, *Noir, lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016

72 Noam M. Elcott, *Artificial Darkness : An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, London : The University of Chicago Press, 2016.

73 La Genèse : « 1.3 Dieu dit: Que la lumière soit! Et la lumière fut. 1.4 Dieu vit que la lumière était bonne; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. 1.5 Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin: ce fut le premier jour. » Voir Fabienne Alice (ed.), *Le goût du noir*, textes choisis et présentés par Fabienne Alice, Paris : Mercure de France, 2014.

74 Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 29.

Apparition par le noir

Les traits noirs de charbon, trouvés sur une paroi au fond d'une grotte, forment les dessins les plus anciens à notre connaissance. Ils sont datés de l'époque paléolithique, soit environ quinze mille ans. Ces traits qui forment des dessins animaliers ou qui représentent des scènes de vie paléolithique, ne sont pas uniquement en noir, mais le noir, principalement de charbon et de dioxyde de manganèse, demeure dominant⁷⁵ dans les matières de pigment préhistorique. La grotte de Niaux (Fig. 1.1) où se trouve une quantité considérable de peintures noires porte le nom de « Salon noir ». Ces dessins composés de traits noirs débute l'histoire de l'image. « Au commencement était le noir », n'est donc pas qu'une idée de mythologie. Il s'agit bien du matériau de création humaine le plus ancien, pour faire apparaître une image. Le noir est comme la couleur la plus ancienne⁷⁶, la plus ancienne dans l'histoire de l'image. Une couleur associée à la fabrication humaine, et donc à la création.



Fig. 1.1 Dessins du Salon noir de la grotte de Niaux

Les matières noires ont donc été la substance principale pour produire le trait, la ligne, le dessin. Les traits noirs ont fait apparaître les premières images, et par là même la

75 D'après des études archéologiques, les artistes paléolithiques utilisaient principalement quatre couleurs de base : noir, rouge, jaune et brun – issues de sources minérales. La présence du pigment noir est proportionnellement dominante non seulement dans les traits de dessins sur la paroi mais aussi dans les fragments de minéraux usés trouvés dans la grotte, comme dans celle de Lascaux. Voir Paul G. Bahn, *L'Art de l'époque glaciaire*, Arles : Errance, 2016, p. 171-176, et Jacques Allain, Arlette Leroi-Gourhan, *Lascaux inconnu*, Paris : CNRS, 1979, p. 153-157.

76 L'auteur de *The History of Black*, John Harvey, commence son ouvrage par le chapitre « The Oldest Colour » (la plus ancienne couleur). Dans ce premier chapitre du livre, l'auteur constate aussi une forte présence du noir dans différentes mythologies de la genèse, dans lesquelles le noir est notamment associé à la peur primitive de la nuit ; il décrit ensuite le noir du monde naturel, comme certains minéraux et animaux, qui se transforment en différents symboles sociaux et religieux dans les histoires humaines les plus anciennes. Voir John Harvey, *The History of Black*, London : Reaktion Books Ltd, 2013.

production d'un *sens*. Comme disait Hubert Damisch, dans son *Traité du trait* :

Un ensemble de trait, une figure schématique, voire un simple contour, n'aurait de sens qu'à faire image, et réciproquement. Ou, pour le dire autrement, c'est l'image, et l'image seule, qui aurait un sens, qui ferait sens, non le trait ou l'ensemble de traits, dont la signification, voire l'agencement, ne saurait apparaître que sous la condition pour ce trait (ou cet ensemble de traits) de faire image. Faire sens, pour le trait (au singulier comme au pluriel), ce serait d'abord faire image, et réciproquement⁷⁷.

De ce point de vue, le concept du noircissement comme apparition de l'image s'est construit sur la base du trait. Faire un trait est bien le commencement de faire image. « Ou faut-il y voir le produit d'un acte, au sens où Sartre reconnaissait dans l'image le produit d'un acte proprement magique⁷⁸ ? » Si le trait noir est le produit d'un acte de faire image, le « noircissement » incarnerait le processus de l'émergence de l'image. Sans se référer à la mythologie, l'apparition de l'image paraît aussi mystérieuse et spirituelle, comme un « acte magique », que ce soit un dessin en noir de charbon ou en noir de fumée, ce processus serait, avant tout, matériel. Le noircissement désigne donc la matérialisation d'une idée de l'artiste peintre, d'un geste de faire le trait, de créer.

L'aspect matériel et la création de l'image ne sont pas séparables. Penser au noircissement en tant qu'apparition du premier trait, nous amène à l'apparition de la première image, à la question de l'origine de la peinture : « La question des origines de la peinture est obscure [...] mais tous affirment qu'on commença par cerner d'un trait le contour de l'ombre humaine⁷⁹. » Le mythe de la fille du potier de Sicyone se construit de la même manière : elle trace par des traits, l'ombre de son amoureux projetée sur le mur à l'instant de son départ. Ce mythe rapporté par Pline dans son *Histoire Naturelle*, n'évoque pas seulement l'ombre comme l'idée originelle de la représentation, et l'idée de la projection bidimensionnelle, mais aussi l'acte de « cerner le trait », du noircissement. Comme explique Stoichita :

Le caractère primitif de la première opération de représentation, telle que Pline nous la transmet, réside dans le fait que l'image picturale des origines n'aurait pas été le fruit d'une observation directe d'un corps humain et de sa représentation, mais d'une fixation de la projection de ce corps. L'ombre opère une réduction du volume sur la

⁷⁷ Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 82.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 81-82.

⁷⁹ Pline, *Histoire Naturelle*, XXXV, 15. Cité par Vactor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève : Droz, 2000, p. 11.

surface. Cette première opération (fondamentale) de transposition et de réduction est donc confiée, chez Plin, à la nature elle-même. L'artiste n'intervient que dans un second moment⁸⁰.

Le second moment, où intervient le geste de l'artiste, est bien le moment de l'apparition du trait. La représentation picturale et la matérialisation sont indissociables : sans le noircissement comme fixation matérielle, l'ombre resterait attachée au corps et ne pourrait trouver son autonomie en tant qu'image du corps. Elle resterait une ombre.

Noircissement, une origine de la peinture

Le noircissement peut ainsi signifier un processus archaïque d'apparition de l'image. Le noir est comme un choix matériel évident pour faire le trait, créer la trace. Le cinéma a aussi pensé à représenter ce processus d'apparition par le noircissement. À l'époque du cinéma muet, on peut trouver certains films qui tentent de représenter le processus créatif de l'apparition d'images. Notamment dans des films à trucs, des réalisateurs se servent du pouvoir magique de l'animation pour qu'une image se crée elle-même sous nos yeux, comme un personnage. Le thème de l'*apparition* est le sujet central de l'art du cinéma ; et le noircissement est toujours dans l'imaginaire des créateurs pour faire des apparitions. Par exemple, on peut penser à la séquence d'ouverture de *Symphonie Bizarre* (1909) de Segundo de Chomón⁸¹ (Fig. 1.2), dans laquelle l'apparition des personnages est fondée sur cette idée de noircissement.

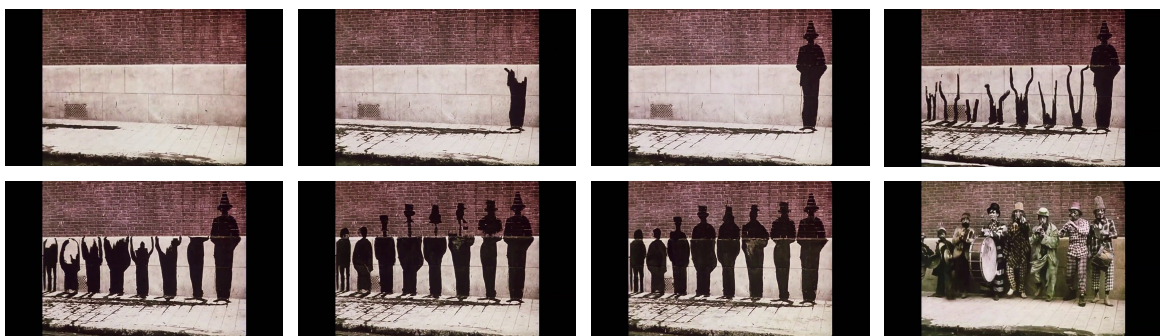


Fig. 1.2 *Symphonie Bizarre* (1909) de Segundo de Chomón

⁸⁰ Victor I. Stoichita, *ibid*, p. 12.

⁸¹ Le film, *Symphonie bizarre*, est attribué à Segundo de Chomón, mais il n'est pas mentionné dans le catalogue Pathé. Ce film n'est pas non plus cité par Juan-Gabriel Tharrats, dans son ouvrage consacré à Chomón – *Segundo de Chomón. Un pionnier méconnu du cinéma européen*, Paris : L'Harmattan, 2009.

Dans cette séquence, le noircissement matériel est un processus de la formation de l'image. Le noircissement pour faire apparaître le trait se réalise dans l'animation des images. Une peinture noire, issue du hors-champ, semble couler sur le sol, et traverse horizontalement le champ de l'image. De cette peinture noire, des traits remontent ensuite sur le mur qui font apparaître une première silhouette de personnage. Comme une racine, source de toutes formes, la coulée noire au sol fait pousser d'autres traits sur le mur : sept autres silhouettes noires prennent forme petit à petit. Dès que les formes créées prennent figure humaine, apparaissent soudainement les acteurs musiciens, tandis que les formes noires, qui auraient pu être leurs ombres, ont toutes disparu.

Par le procédé d'animation, cette séquence exprime la dimension magique de l'apparition : du trait, du tracé, de la ligne à l'image. L'animation permet de traiter l'apparition comme un mouvement continu et autonome. Le trait noir semble tracer tout seul une forme de corps sur le mur. La main de l'artiste, le geste du tracé, invisibles dans l'image, sont effectivement le mécanisme même de l'animation cinématographique. Cette séquence d'ouverture nous amène au mythe de l'origine de la peinture, mais en sens inverse. Ici, ce n'est pas la projection bidimensionnelle du corps volumétrique sur le mur, qui forme une silhouette noire, mais c'est plutôt la silhouette noire qui provoque l'apparition du corps : on voit l'apparition du personnage. À propos du mythe, Damisch écrit,

Le motif du départ de l'amant, comme celui de la saisie de l'ombre, la distance qu'implique l'idée de projection suffisent à dire que l'art, dans le moment même de ce qui est présenté comme son « origine », est lié à l'absence, à la perte, au manque⁸².

Le trait fixe la présence et à la fois désigne l'absence. Cependant, dans le film de Chomón, il n'y a pas de perte de l'être aimé : une fois que le noircissement prend forme, nous avons la présence du personnage, ou plus précisément, nous avons le « revenant » photographique du modèle. Ce que Chomón nous montre, c'est non seulement le noircissement comme apparition, mais aussi le cinéma comme évocation magique.

La formation de l'image est associée à l'apparition du trait, au noircissement : Chomón intègre, à travers l'animation, l'idée de la formation picturale de l'image dans le cinéma ; Il a choisi de ne pas faire le dessin avec différentes couleurs comme il le fera

82 Damisch, *op. cit.*, p. 76.

dans les séquences suivantes. Il utilise le noir pour faire le trait. La couleur noire se présente comme une affirmation de l'apparition. Elle offre une présence forte. C'est cette présence qui a permis au noir d'être longtemps considéré comme la couleur principale du contour. Comme explique John Harvey dans *The History of Black* :

Et tout au long de l'histoire, les contours ont le plus souvent été noirs. Le noir, car il est achromatique ou neutre, ne porte pas préjudice à la couleur de l'objet dessiné. De plus, le noir est fort, et il est important de savoir où sont les formes et les bords. Mais depuis le début, la ligne noire a également été de l'art⁸³.

La couleur noire en tant que contour permet de marquer où commence et se termine une forme. Les traits noirs constituent la limite qui distingue la figure du fond. Dans ce film, malgré la densité du noir, les traits s'effacent immédiatement au moment de l'apparition des acteurs. Autrement dit, une fois que l'on reconnaît qu'il s'agit d'une représentation du corps, c'est le moment de l'effacement du trait. Ce n'est plus le trait noir que l'on regarde, mais la figure humaine. L'« être » (l'aspect du trait) et la « représentation » (l'image de l'acteur) se différencient ici. Et dans le contexte du film, c'est le montage qui permet de radicaliser cette séparation. La couleur noire permet de situer cette séquence dans une réflexion autour du trait, de l'ombre et de la représentation.

L'idée du noir en tant que couleur principale pour faire le trait ne se trouve pas seulement dans le domaine pictural, elle se manifeste aussi dans la pratique de l'écriture. En se référant aux fresques préhistoriques et antiques, David Harvey note : « Aussi le noir a été et est, à la fois pour le mot et l'image, la couleur principale de la représentation⁸⁴. » L'histoire de l'écriture se mêle en effet à la même histoire du trait : « On voit par l'histoire que l'écriture s'est développée presque entièrement à partir du trait dessiné ou gravé⁸⁵. » Si on pense le noircissement comme apparition du trait, le noircissement comme apparition de l'écriture est tout aussi valable.

83 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « And throughout history, outlines have most often been black. Black is good because it is achromatic or neutral, without prejudice to the colour of the object drawn. Also, black is strong, and it is important to know where shapes and edges are. But from the beginning the black line has also been art. » John Harvey, *The History of Black*, London : Reaktion, 2013, p. 25.

84 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Also black has been and is, both for word and image, the principal colour of representation. » *Ibid.*, p. 26.

85 Marcel Cohen, *La grande invention de l'écriture et son évolution*, Paris : Imprimerie nationale : Librairie C. Klincksieck, 1958, p. 2.

Noir d'encre comme matière élémentaire de l'écriture

Le noir en tant que couleur d'écriture a aussi une histoire très ancienne. En Chine, le noir est apparu comme matière principale de la peinture et de l'écriture dès l'antiquité. Le noir comme un signe de fabrication artificielle se manifeste dans son idéogramme chinois – 黑 – représenté par un feu dans une cheminée (Fig. 1.3) : on voit en bas le feu vif et en haut les points noirs. Le noir est le résultat des poussières de combustion. La fabrication de l'encre noire, généralement sous forme de bâton⁸⁶, a toute une histoire qui accompagne celle de la peinture et de l'écriture chinoise.

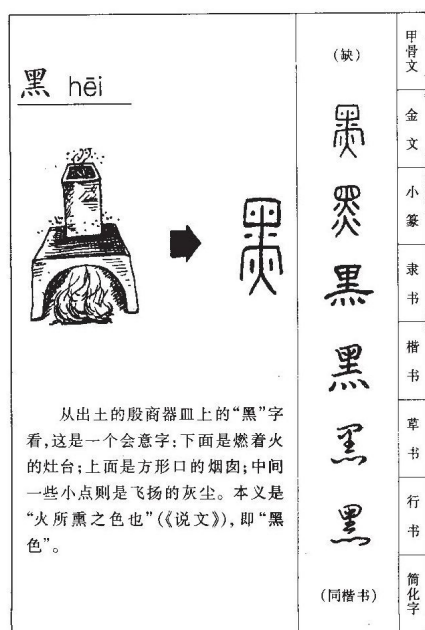


Fig. 1.3 Etymologie et évolution du mot « noir » en mandarin

La traduction du texte au-dessous du dessin :
Le mot 黑 (hēi) écrit sur le récipient datant de Dynastie Shang (1507-1045 av. J.-C.), est un mot composé (會意 huìyì) : en bas, il y a une plate-forme de cuisine ; en haut, une bouche de cheminée en carré ; les petits points au milieu sont des grains de poussières volants. Le sens du mot est « la couleur de la combustion » (*Shuowen* – Explication des pictogrammes), c'est-à-dire, la couleur noire.

Dans cette culture, le noir d'encre est considéré comme « un matériau de première

86 En Chine, l'encre n'est pas liquide mais solide. Elle est constituée de deux éléments de base : la suie comme pigment et la colle comme liant. La suie issue du bois de pin a été considérée comme la meilleure matière de base. Pour sa fabrication : « La première opération consistait à débarrasser le bois de sa résine, puis on le débitait et le faisait brûler ; la suie, déposée sur les parois d'un auvent couvrant le foyer où les bûches se consumaient lentement, était recueillie à intervalles réguliers puis tamisée et stockée dans un endroit sec. [...] on récolte à heure fixe le mélange pulvérulent qui est conservé ; on verse la colle chaude sur la résine et le tout est vigoureusement manié pour produire un matériau homogène qui est roulé en boules : celles-ci, enveloppées de toile, sont étuvées pendant quelques minutes, placées ensuite dans un mortier à température constante, elles sont maniées à l'aide de longs pilons pendant plusieurs heures ; avant utilisation, la pâte tiède obtenue est encore vivement battue un grand nombre de fois à l'aide d'un marteau ; la dernière opération est faite à la main afin d'obtenir la consistance requise ; la préparation, roulée en boudins, est débitée en morceaux qui serviront à former les pains d'encre individuels, ceux-ci seront placés dans des moules qui peuvent avoir des tailles et des formes variées. Les pains ou bâtons sont ensuite mis à sécher sur une litière de cendres puis conservés dans du papier ; l'opération de séchage peut durer plusieurs années, pour extraire toute l'humidité par étapes. L'encre devient alors un objet dur et léger et qui, même placé dans un verre d'eau, ne se dissoudra pas. » Nathalie Monnet, *Chine : l'Empire du trait. Calligraphies et dessins du Ve au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 161.

nécessité⁸⁷ » pour toutes expressions artistiques – picturales et calligraphiques, à savoir que la peinture et l'écriture forment une même histoire dans laquelle le noir fait le lien matériel et conceptuel. Le lien étroit avec l'écriture, les riches nuances du noir d'encre et sa propre picturalité, offrent à cette couleur un statut particulier parmi d'autres couleurs. Cette non-couleur permet de créer les cinq couleurs primaires⁸⁸. Ainsi, toute expression picturale peut être engendrée à partir du noir, non seulement dans l'aspect formel mais aussi dans l'aspect chromatique.

Cette idée de l'origine du noir génère aussi tout un imaginaire dans la représentation de l'écriture et du langage. Dans l'histoire du passé comme dans l'imagination futuriste, l'encre noire demeure une matière élémentaire. L'idée se retrouve dans un film plus récent, *Premier Contact* (2016), du cinéaste canadien, Denis Villeneuve⁸⁹. L'encre noire incarne l'apparition de signes et d'une nouvelle écriture.

Adapté du roman *L'histoire de ta vie*⁹⁰, le film débute avec l'arrivée de vaisseaux extraterrestres sur terre et les difficultés de communication avec les aliens « Heptapodes ». Une linguiste - Louise Banks – se voit confier la mission de déchiffrer le langage des extraterrestres afin de comprendre le motif de leur venue.

Bien évidemment, l'idée principale du film est de savoir comment se comprendre quand deux êtres n'utilisent pas le même langage. Chaque langue possède sa propre logique de pensée, et donc, un rapport singulier au monde. Un des défis du film fut de donner à voir un langage singulier, et notamment, une écriture d'une logique différente. Pour que la créature extraterrestre apparaisse entièrement énigmatique à la connaissance humaine, le réalisateur a choisi d'inventer une nouvelle forme de langage, inconnue de l'histoire de l'humanité, et d'inventer une nouvelle façon d'appréhender la réalité, un nouveau rapport au monde. Plus qu'un instrument, l'écriture comme fixation matérielle du langage est notamment mise en avant par le film.

87 *Ibid.*, p. 153.

88 Voir An Liu, *Les grands traités du « Huainan zi »*, trad. du chinois par Claude Larre, Isabelle Robinet, Élisabeth Rochat de La Vallée, Paris : Éd. du Cerf, 1993.

89 Réalisateur québécois, Denis Villeneuve (1963-) débute sa carrière par un court-métrage documentaire, *REWFFWD*, sur le multiculturalisme en Jamaïque en 1994. Il se consacre ensuite à la réalisation des films de fiction : tels *Un 32 août sur Terre* (1998) et *Maelström* (2000), qui remportent de nombreux prix à travers le monde. Son adaptation cinématographique de la pièce de Wajdi Mouawad – *Incendies* (2011) – est considérée par le *New York Times* comme un des dix meilleurs films de l'année. Depuis 2013, il rejoint la production hollywoodienne. Et *Arrival (Premier Contact)*, son 8ème long-métrage, est un succès commercial. Il réalise ensuite la suite du film culte de science-fiction, *Blade Runner*, et fait partie du jury du Festival de Cannes 2018.

90 Le titre original en anglais est *Story of Your Life*, une science-fiction américaine écrite par Ted Chiang, publiée en 1998.

Le film commence par l'arrivée de vaisseaux spéciaux dans le ciel de différents points du globe et la quête de l'armée américaine d'une linguiste capable de déchiffrer l'enregistrement sonore d'un signal émis par les extraterrestres, abstrait comme des résonances de codes télégraphiques, et indéchiffrable pour les scientifiques. Pour aboutir au décodage, la linguiste demande d'établir une communication visuelle et exige une vraie rencontre avec ces êtres mystérieux à l'intérieur du vaisseau noir. La rencontre sera l'occasion d'une première apparition de l'écriture extraterrestre.

« L'écriture suppose un matériel : l'instrument pour écrire, l'encre lorsqu'il ne s'agit pas de gravure, et surtout la chose sur quoi écrire⁹¹. » Ce sont bien l'aspect matériel de l'écriture et de son support qui me semble le plus intéressant pour une réflexion sur le noir. L'écriture est apparue comme la clef – narrative et visuelle – du film, puisque c'est à travers elle que la linguiste est capable, d'abord, de voir, de percevoir, puis de comprendre. « Les traits les plus simples dessinés par l'homme sur la pierre ou sur le papier ne sont pas qu'un moyen, ils enferment aussi et ressuscitent à tout instant sa pensée⁹². » L'écriture comme acte concret qui organise la pensée, alors que sa matérialité engage un rapport direct à notre perception. L'idée du noircissement comme apparition de l'écriture se construit dans ces scènes de communication Terriens-extra-Terriens.

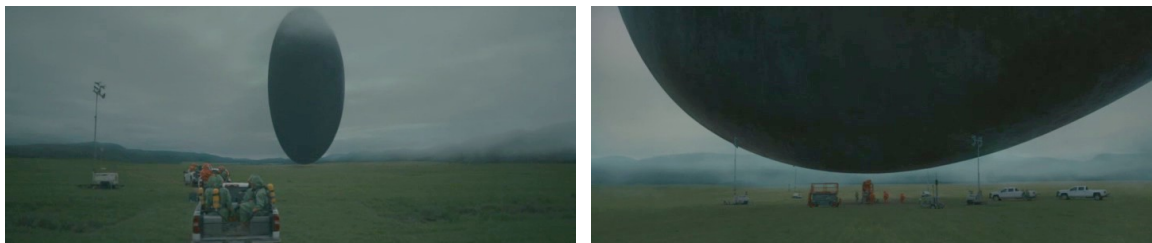


Fig. 1.4 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve



Fig. 1.5 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve

91 Marcel Cohen, *op. cit.*, p. 3.

92 Charles Higounet, *L'Écriture*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 [1955], p. 3.

Premièrement, le lieu d'échange est situé dans le gigantesque vaisseau noir, de forme ovoïde (Fig. 1.4). L'espace de contact (Fig. 1.5) est séparé par une vitre géante et transparente, qui matérialise la frontière entre deux espaces : d'un côté, un espace noir et rectangulaire, où se trouvent les scientifiques, et de l'autre, un espace brumeux et lumineux, sans limite spatiale, où se déplacent les aliens. L'un semble fermé et l'autre comme une infiniment ouvert. La vitre, située entre ces deux espaces, ressemble donc à un écran lumineux. La puissance lumineuse et l'épaisse matière de brume blanche d'un côté semble capable de traverser la vitre et d'imprégner l'autre côté.



Fig. 1.6 *Wide Out* (1998) de James Turrell ©James Turrell

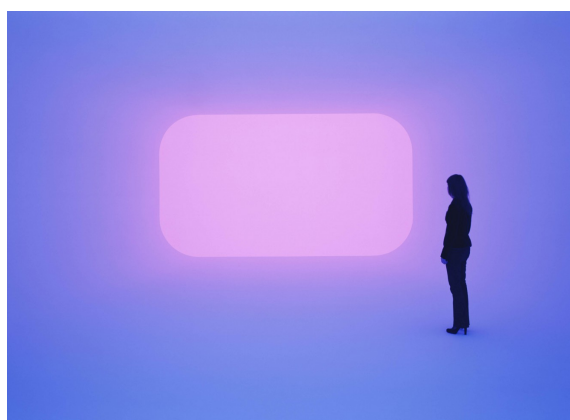


Fig. 1.7 *Dhatu* (2009) de James Turrell ©James Turrell

Cette conception de l'espace est explicitement inspirée des installations de l'artiste américain James Turrell⁹³. On voit toute de suite qu'il existe un lien direct entre les œuvres comme *Wide Out* (1998) (Fig. 1.6) ou *Dhatu* (2009) (Fig. 1.7) de Turrell et le décor du

93 Le propos du réalisateur du film autour des installations de James Turrell : « L'une de nos sources d'inspiration était les installations de James Turrell, un artiste américain qui fait des sortes de chambres lumineuses. Son exposition au Guggenheim de New York m'avait beaucoup frappé et ça m'est revenu pour penser l'impact d'un écran lumineux sur le spectateur. », in Jacques Morice, « Entretien – Denis Villeneuve : « Réaliser Premier contact, c'est mettre les pieds dans l'univers de Spielberg » », in *Télérama*, 09/09/2016. <http://www.telerama.fr/cinema/denis-villeneuve-realiser-premier-contact-c-est-mettre-les-pieds-dans-l-univers-de-spielberg,147102.php> (site consulté le 18/02/2018) ; ou encore, dans un autre entretien sur le film : « Nous avons conçu les heptapodes et l'intérieur de leur vaisseau en nous inspirant des travaux de James Turrell, un artiste américain dont les constructions jouent beaucoup sur la lumière, l'espace, les couleurs et des effets de profondeur et d'infini. Avant le tournage, j'avais visité une expo de Turrell au musée Guggenheim de New York. Dans l'entrée, j'ai vu 400 personnes en train de fixer le plafond, en pleine contemplation, dans un état de béatitude. Quand j'ai vu cette installation, j'ai compris comment j'arriverai à représenter la rencontre avec les aliens et l'intérieur des vaisseaux : comme une grotte sacrée, un espace de contemplation, tandis qu'à l'extérieur la présence silencieuse des aliens a créé le chaos un peu partout sur la planète. », Philippe Guedj, « Denis Villeneuve : « M'approprier Blade Runner fut un acte barbare » », in *Le Point*, 07/12/2016. http://www.lepoint.fr/pop-culture/cinema/denis-villeneuve-m-approprier-blade-runner-fut-un-acte-barbare-06-12-2016-2088364_2923.php (site consulté le 18/02/2018)

film. L'artiste se veut être quelqu'un qui « utilise la lumière comme matériau afin de travailler le médium de la perception⁹⁴. » Dès lors, l'œuvre se détache de l'objet physique, et s'inscrit dans l'expérience perceptive. En créant de manière similaire cet espace de contact, le cinéaste essaie aussi de travailler une nouvelle perception afin de faire vivre une nouvelle manière d'appréhender la réalité.

Dans le film, l'intensité et la force primale de la lumière sont incarnées par la brume blanche. Cette brume renforce la présence physique et matérielle de la lumière. Au début, cette ouverture ressemble à un écran blanc, puis, grâce à la brume, on comprend très vite que cet « écran » n'est pas une surface, mais un espace illimité. La brume blanche en tant que support de la lumière est aussi le support de l'écriture, qui ne se limite pas à une conception bidimensionnelle de la surface. Cette idée d'espace est cruciale pour appréhender la matérialité du trait noir.

« Notre culture est une culture de la surface⁹⁵. », selon James Turrell. Dans une civilisation fondée sur la vision, comme la nôtre, la lumière a notamment servi à donner des repères spatiaux. Mais la lumière n'est pas vraiment perçue en elle-même, comme « occupant l'espace⁹⁶ ». Comme l'auteur du film tente de créer une nouvelle forme de civilisation, il cherche non seulement à trouver une nouvelle forme de langage, mais aussi un nouveau moyen de communication. N'étant plus attachée à une surface, l'écriture de ces êtres inconnus se crée dans tout l'espace ; elle se forme, se fige, puis disparaît dans un espace tridimensionnel.

L'écriture extraterrestre est formée par un jet d'encre noir, issu de la patte de l'Heptapode. Chaque signe, expliqué dans le film, est une sorte de logogramme qui ne désigne pas seulement un mot, mais une phrase. N'ayant pas une direction, ce logogramme, sous forme circulaire, ne s'inscrit pas dans le temps : il est non-linéaire. Dès le début de la phrase, on connaît déjà sa fin. La « logique » non-linéaire de cette langue inconnue suggère une nouvelle forme de pensée, dans laquelle le rapport au temps n'est pas le même que celui des humains. Pour que le spectateur puisse percevoir ce rapport inhabituel, le réalisateur a aussi construit son film dans une logique non linéaire. Tout comme « l'écriture des aliens "ouvre le temps", le cinéma aussi⁹⁷. »

94 Guy Tortosa, « Entretien. James Turrell, l'espace de la perception », in *Art Press*, avril 1991, n° 157, p. 18.

95 *Ibid.*

96 *Ibid.*

97 Jean-Philippe Tessé, « La rencontre », *Cahiers du cinéma*, décembre 2016, n° 728, p. 43.



Fig. 1.8 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve

Malgré toute tentation de créer une nouvelle forme de langage et de communication, c'est l'encre noire (plus précisément le liquide noir émis par des céphalopodes) qui est utilisée pour représenter l'écriture (Fig. 1.8). Ce matériau presque archaïque dans l'histoire de l'écriture humaine fait penser, dès son apparition dans le film, qu'il s'agit d'un signe, d'un symbole, d'une écriture. Le noir d'encre comme matière élémentaire de signe offre à cette écriture, une densité matérielle. Le noircissement évoque l'apparition de l'écriture, dans le sens à la fois matériel et figuré. Écrire, c'est noircir du papier. Avant d'être conceptuellement analysé, l'écriture se montre d'abord comme une construction matérielle. Le film a utilisé un « espace de la perception », comme une installation de James Turrell, pour faire découvrir, et surtout, pour faire voir et percevoir la forme, la couleur, la texture, la matière de logogrammes. Cette écriture, comme un corps étranger, se forme, se fige, se dissout dans le flux brumeux de l'espace. Il ne s'agit pas de calligraphie, parce qu'il n'y a ni geste ni mouvement du tracé. Ce noir est une pure matière d'encre, une semence issue du corps noir de l'Heptapode.

La séquence du dernier contact où la linguiste se trouve dans l'espace blanc – le côté des Heptapodes – montre de manière explicite le caractère matériel du médium de communication. Ce changement d'espace peut être ainsi décrit :

Par sa dialectique du proche et du lointain : de loin, en effet, la pièce n'est que trop discernable, aiguillée, frontale ; mais, si l'on se risque à s'approcher vraiment, à mettre son visage tout contre la couleur, alors celle-ci dévore notre regard, transforme le *devant* en *dedans*, abolit l'*espace coloré* pour nous plonger dans un *lieu de la couleur*, nous happer dans le piège de son ouverture, dans sa dangereuse absence de limite, son

brouillard, sa poussière de cadmium⁹⁸.

Pour la première fois dans le film, la linguiste n'est plus *devant* (un écran blanc), mais *dedans* (le lieu du blanc)(Fig. 1.9). Le mode de communication est ainsi transformé. Le contact n'est plus vraiment « intellectuel » (comme dans les séances précédentes où elle se concentrait notamment sur la composition de mots et la structure de phrase) ; il est « physique ».



Fig. 1.9 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve

Cette ultime communication se montre donc très « physique » : on le remarque aussi à travers les réactions physiques de la linguiste – l'étouffement, le flottement, l'éblouissement. Ces réactions sont directement provoquées par l'environnement matériel, puisqu'elle y est entièrement immergée. Un espace troublant, inquiétant, chargé du « vide » et de la matière comme le *lieu* décrit par Georges Didi-Huberman.



Fig. 1.10 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve

Cet espace où se déplacent les aliens est aussi un espace de l'écriture. L'apparition de l'écriture par le jet d'encre rend visible la matérialité de cet espace : brumeux et fluide (Fig. 1.10). La linguiste est entourée, imprégnée de la matière totale de l'écriture – l'encre noire et le support brumeux. Cette immersion fait qu'elle plonge totalement dans l'écriture, donc, la pensée. Cette immersion matérielle permet de mettre en évidence la question de la perception dans l'écriture. Et le noircissement marque l'étape la plus significative et

98 Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris : Éd. de Minuit, 2001, p. 33.

fascinante de l'écriture. Chaque signe noir disparaît après la lecture et se transforme en un autre, puis se dissout dans la brume blanche. Cependant, on peut aussi voir cette disparition comme une absorption. L'écriture noire est absorbée par le corps pour arriver à la pensée.

Dans un film de science-fiction, généralement chargé de technologie décorative, on a tendance de tout immatérialiser. Mais, Denis Villeneuve propose ici une communication la plus « matérielle » qui soit ; une écriture qui s'inscrit pleinement dans sa matérialité. L'écriture comme le noir, est avant tout une question de la perception. Le noircissement manifeste l'apparition matérielle, et il dépeint aussi cet émerveillement.

Noircissement comme apparition du « trait » photographique

L'aspect matériel incarné par le noir trouve son équivalent dans la photographie car l'image photographique commence aussi son histoire par le noircissement. Il s'agit ici d'un phénomène physico-chimique. Le noircissement est une réaction chimique des sels d'argent sous l'action de la lumière. Les sels d'argent noircis sont ainsi considérés comme une base matérielle de l'image photographique. La photographie a donc plutôt « la tache et non la ligne comme forme organique⁹⁹ ». L'idée du « trait » permet ainsi d'incarner cet aspect matériel de l'image photographique. Le noircissement matérialise le processus de formation de l'image, dans lequel le « tracé » n'est pas vraiment créé par un geste corporel comme dans un dessin. L'intervention manuelle semble être remplacée par l'appareil photographique, dont le rôle est de laisser passer la lumière pour qu'elle exerce son « geste » de noircir la pellicule.

En l'absence de la main du peintre, l'apparition de l'image photographique¹⁰⁰ figure un passage particulier de l'invisible au visible : on obtient d'abord une image invisible, dite latente, puis il faut la révéler avec un produit chimique. Comme le trait, il s'agit d'un noircissement mais ce passage, dit « révélation », porte pour les créateurs une dimension imaginaire, voire mystérieuse, d'autant qu'il est techniquement effectué dans un noir total. Ce processus de révélation, ce geste invisible, pourra être rendu perceptible grâce au

99 Michelle Debat, *Matière et forme de l'image photographique : l'évolution des supports (1839-1929)*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction d'Edmond Couchet, Université de Paris VIII, 1992, p. 418.

100 Il existe deux modes d'apparition de l'image photographique : le procédé au noircissement direct et celui au développement. Pour le second procédé, l'image obtenue par l'exposition reste latente et invisible et le noircissement est effectué par l'action du révélateur. On dit aussi « la révélation » pour désigner cette étape. Les détails de ces deux procédés seront discutés dans le chapitre 2.

cinéma, excellent médium pour la représentation du mouvement. Issu d'un geste invisible, le processus du noircissement pourra s'apparenter à un spectacle visuel de magie.

Du noircissement pictural à l'apparition de l'image photographique

Le pionnier du cinéma d'animation, Émile Cohl, a fait le choix du dessin animé, pour illustrer la révélation de l'image photographique. Dans *Les beaux-arts mystérieux* (1910), l'auteur expose la révélation de l'image à partir d'un récit imaginaire en partant du dessin. Le film montre l'apparition du trait, la formation du dessin par noircissement matériel, la transformation du dessin en photographie qui finit par s'animer.

À l'aide de la technique cinématographique, ce passage – de la matière brute à une image dessinée – est mis en scène comme un tour de magie. L'auteur du film fait une analogie entre la formation de l'image photographique et celle du dessin : sur une feuille de papier blanc, se dessinent des formes en noir, puis apparaît l'image photographique et cinématographique.

Ce petit film de 5"30' est composé de sept tableaux et un épilogue. Chaque tableau illustre la fabrication d'un dessin de paysage, de portrait ou de nature morte. Au commencement de chaque tableau, il y a toujours une feuille blanche posée à plat sur un fond noir et différents outils et matières pour faire le dessin. Émile Cohl y introduit différentes techniques de dessin, avec des outils ordinaires ou imaginaires tels que la plume, l'encre, la gouache, les épingles, le fil, la poudre, la poire à vaporiser, et aussi des fleurs, des figurines de soldat, des allumettes. On voit de différentes manières l'apparition des traits, des lignes, des formes, ensuite un dessin figuratif. Le dessin final se transforme en une photographie animée, ou plus précisément, un film.

Le moment le plus spectaculaire du film est certainement celui de l'apparition de l'image cinématographique. Le « mystère » dans *Les beaux-arts mystérieux*, ne se trouve pas dans les figures représentées des tableaux (soit le portrait ou le paysage), mais dans chaque apparition de l'image et dans chaque transformation matérielle : le passage de la matière au trait noir, puis à l'image finale ; la composition de la matière picturale qui devient « dessin » cinématographique (Fig. 1.11).

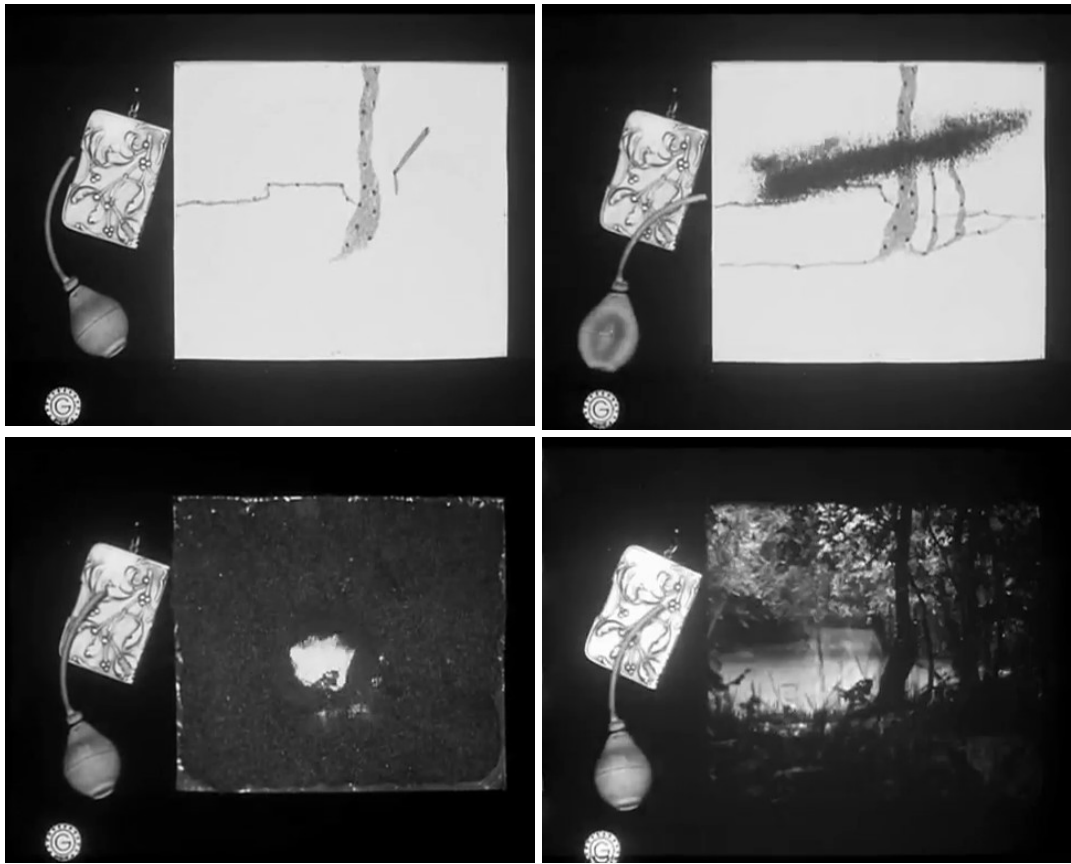


Fig. 1.11 *Les beaux-arts mystérieux* (1910) d'Émile Cohl
(Lecture de gauche à droite et de haut en bas)

Ce processus de fabrication de l'image cinématographique est loin d'être une représentation « réaliste », car, matériellement, ce ne sont évidemment pas la figurine de soldat ou le fil et l'aiguille qui permettent de créer une image photographique. Ce film montre plutôt une logique picturale dans la fabrication de l'image photographique et cinématographique. Cette logique picturale démontre bien le lien étroit entre l'idée du dessin et la photographie, qui se manifeste dès son invention, comme la définition que l'on donne à « photographie » : *peindre* avec la lumière.

Émile Cohl représente ainsi la formation de l'image photographique par des moyens picturaux, avec des matières et des outils qui évoquent plus ou moins les techniques du dessin. Mais il semble aussi prendre en considération la forme propre à la matière de l'image photographique. Comme le remarque Michelle Debat, « Procédant par abstraction naturelle, l'image photographique est par essence le lieu de confrontation de la ligne (perçu) et de la tache, de la forme et du fond¹⁰¹. » Ce film d'Émile Cohl me semble bien

101 Michelle Debat, *ibid.*, p. 421.

montrer cette « confrontation ». Plusieurs tableaux du film commencent par l'apparition d'un trait noir sur une feuille blanche. Le trait est dessiné au crayon ou au pinceau, et progressivement, une forme apparaît. Très vite, une masse noire (sous forme de poudre) envahit toute la surface blanche, et dévore la forme. L'« intervention » matérielle du peintre invisible se termine, et soudain, une image photographique se révèle, qui se met ensuite à s'animer. La feuille blanche sur le fond noir se transforme en écran de projection cinématographique. Le tableau devient un « tableau vivant ». Grâce à la mise en mouvement du cinéma, la transformation matérielle se présente comme un vrai spectacle.

Ce film montre bien les imaginaires autour de la révélation, l'apparition de l'image. Les manières de faire apparaître une image photographique sont proches de l'idée du noircissement direct, à savoir que c'est la matière – l'encre noire ou la poudre noire – qui contourne et remplit des formes, des paysages, pour créer une image. Le noir, sous différentes formes, se présente comme la matière qui constitue l'image graphique et aussi photographique. Au trait noir du pinceau ou par le tracé des sels d'argent, l'image commencerait par le noircissement, et le cinéma aussi. Le trait noir ne porte peut-être pas de sens en soi, ce serait plutôt l'acte de « faire un trait » – le noircissement – qui produirait un sens.

Dans *Traité du trait*, Damisch évoque la différence entre le trait et l'image : c'est une différence entre « "être" et "représenter", entre la présence "en chair et en os" et la présence "en image"¹⁰². » Parler du trait noir, c'est parler de la matière, de ce qui est réellement présent « en chair et en os », de ce qui constitue l'image. Le passage de la matière à l'image, du « réel » à l'« irréel », de l'« être » à la « représentation », ce glissement de sens ou ce *saut* d'un aspect à un autre, est interprété par Émile Cohl comme introduisant un « saut » filmique : la discontinuité de l'enchaînement de deux images marque ainsi un changement radical, qui nous saute aux yeux, du dessin graphique fixe à la photographie animée (Fig. 1.12). Ce « saut » cinématographique évoque le *truc* fréquemment utilisé dans des films de prestidigitation pour faire apparaître ou disparaître un objet.

102 Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 79.

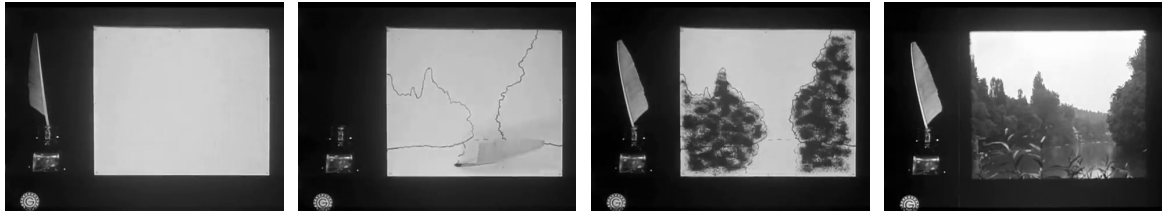


Fig. 1.12 *Les beaux-arts mystérieux* (1910) d'Émile Cohl

Si chaque tableau constitue un numéro du spectacle de magie, deux parties distinctes composent chaque numéro : le processus de la formation de l'image puis l'image cinématographique de fin. Le moment le plus spectaculaire est bien le *saut* entre deux registres d'image. En jouant sur différentes formes et matières du dessin, Émile Cohl met l'accent sur le processus imaginaire de la fabrication de l'image. *Les beaux-arts mystérieux* évoque non seulement *de quoi* l'image est faite, et aussi *comment* elle se construit. Avec des outils imaginaires comme des figurines de soldat ou le fil et l'aiguille, l'auteur introduit le portrait du soldat et l'image de l'Arc de triomphe non pas par le « saut » de montage mais par un fondu enchaîné, évoquant ainsi la transition progressive d'une « révélation » photographique : l'image formée progressivement dans un bain révélateur. C'est dans le noircissement comme apparition que se construit le « mystère » de l'image. Et c'est ce qui permet à l'auteur d'exprimer son imagination et d'en faire un « spectacle ».

« L'aspect est l'indice d'une activité jusque dans ce qui fait, je le répète, sa condition structurale¹⁰³. » Cette condition structurale de l'image se trouvera donc d'abord dans sa matière et ensuite dans la manière de l'utiliser. Pour comprendre l'image cinématographique, il serait nécessaire de voir son « aspect », sa condition structurale, autrement dit, le « noir » et le « noircissement » de l'image cinématographique.

1.2 Le noircissement photographique

Le noir de l'image photographique s'incarne dans la couleur de sa matière. Sensible à la lumière, cette matière peut ainsi transcrire l'intensité de la lumière. C'est au travers de ce processus du noircissement, de cette transformation chimique sous l'effet de la lumière, qu'une forme se crée, que l'on appelle une « photographie ». Par ses différents degrés de noirceur, elle donne à voir un monde reflété par la lumière. Le noir photographique révèle la puissance de la lumière.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 90.

Qu'est-ce donc que ce *noir* ?

Le matériau standard utilisé aujourd'hui pour la pellicule photographique est le bromure d'argent : AgBr. « C'est un sel (Ag Br-) qui forme de minuscules cristaux. Dans la pellicule, ces cristaux sont noyés le plus régulièrement possible dans une gélatine étalée sur un support transparent¹⁰⁴. » Lorsque ces cristaux de bromure d'argent sont touchés par la lumière, pendant une brève ouverture de l'obturateur, la transformation chimique est provoquée : des cations Ag se transforment en atomes métalliques Ag. Ces cristaux atteints sont « particularisés », mais encore « invisible », et c'est ce qui forme une « image latente ». C'est par l'action du révélateur¹⁰⁵ que « les cristaux contenant quelques atomes d'argent de l'image latente seront complètement transformés en particules d'argent métallique noire visibles (ils seront « développés »)¹⁰⁶. »

Conserver ce noir dépend de l'étape suivante du développement – le fixage. Il s'agit d'éliminer par dissolution les cristaux non transformés dans un bain de fixage¹⁰⁷ et de rinçage car ils seraient noircis à leur tour s'ils étaient de nouveau atteints par la lumière. Après cette étape, on obtient une pellicule « négatif », sur laquelle « les zones très éclairées sont constituées seulement de cristaux noirs, les zones d'ombre profonde sur le support transparent, et les gris sont donnés par des densités variables de cristaux tout noirs¹⁰⁸. » La fixation a été décisive dans l'histoire de la photographie, c'est grâce à elle que l'image obtenue par la *camera obscura* n'est plus « éphémère », ne s'efface plus dans la lumière, et qu'elle peut enfin sortir de l'obscurité. Enfin être regardée, contemplée. L'histoire de la photographie peut dès lors commencer.

L'histoire du noircissement photochimique est bien plus ancienne que celle de la photographie. Elle s'inscrit dans l'histoire de la science. Avant d'être l'agent du dessin photographique, ce noir a été tout d'abord un phénomène de l'altération provoquée par la lumière du jour. Dès l'Antiquité, on savait que la lumière solaire pouvait altérer les couleurs, changer une teinte. Mais pour comprendre quelles matières possèdent cette propriété de noircissement, il faudra attendre les observations et les recherches des

104 Séverine Martrenchard, « L'ultime sensibilité de la photographie argentique » [En ligne], *Banque des savoirs – le savoir partagé*, Conseil départemental de l'Essonne, créé le 01 avril 2015, dernière mise à jour en 2008, consulté le 23 septembre 2018. URL: <http://www.savoirs.essonne.fr/thematiques/la-matiere/chimie/lultime-sensibilite-de-la-photographie-argentique/>

105 Par rapport aux révélateurs photochimiques, voir chapitre 2.

106 Séverine Martrenchard, *loc. cit.*

107 Le fixage photographique sera discuté dans le chapitre 3.

108 Séverine Martrenchard, *loc. cit.*

alchimistes, qui permettront que le chlorure d'argent, une des matières essentielles de la photographie, puisse enfin être artificiellement produit.

Du blanc au noir : le noircissement du sel d'argent

Concernant le phénomène du noircissement de la matière, les expériences des alchimistes de la Renaissance, sont souvent évoquées comme la « préhistoire » de la photographie. L'exemple le plus connu en France est bien l'expérience de Fabricius, qui daterait du XVI^e siècle, officiellement mentionné dans le rapport d'Arago sur l'invention du daguerréotype en 1839. Dans un ouvrage sur l'histoire de la photographie, *Les Merveilles de la photographie*, l'auteur Gaston Tissandier décrit ainsi le moment de la fabrication du chlorure d'argent :

Un beau jour, enfoui probablement dans le dédale de son laboratoire, après avoir évoqué le diable ou les mauvais esprits, après avoir cherché en vain à lire dans quelques-uns de ces livres de magie qui fourmillent au moyen âge, la formule de cette panacée qui devait prolonger la vie, guérir tous les maux, transmuter les métaux, il jette du sel marin dans la dissolution d'un sel d'argent. Il obtient un précipité (chlorure d'argent) que les alchimistes d'alors désignaient sous le nom de lune cornée. Il le recueille, et quel n'est pas son étonnement, lorsqu'il s'aperçoit que cette matière, aussi blanche que le lait, devient subitement noire, dès qu'un rayon solaire vient en frapper la surface¹⁰⁹.

De cette description romanesque de la découverte du chlorure d'argent¹¹⁰, émerge une image du laboratoire de l'alchimiste : des livres et des matières rares, des mélanges improbables, la solitude et la merveilleuse émotion quand se produit une transformation chimique de la matière. Une matière, « aussi blanche que le lait », qui noircit au contact de la lumière du rayon solaire.

¹⁰⁹ Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris : Librairie Hachette et Cie, 1874, p. 6-7.

¹¹⁰ Le chlorure d'argent et le nitrate d'argent sont les plus anciennes matières connues pour leur caractéristique du noircissement à la lumière. Notamment, le chlorure, qui existe à l'état naturel, fut préparé par Paracelse au XVI^e siècle. Les deux matières sont donc les matières principales apparues dans les premières expérimentations photographiques.



Fig. 1.13 Black flask with a man inside (La flasque noire avec un homme à l'intérieur) – illustration d'une étape de la phase de l'œuvre au noir, tirée d u *Donum Dei*, traité d'alchimie allemand ou autrichien, seconde moitié du XVe siècle. Source d'image : The British Library

La mise en rapport du phénomène chimique à l'opération alchimique, en évoquant le « diable » ou le « mauvais esprit », révèle une dimension magique de la transformation matérielle, incarnée par le noircissement comme une apparition spectaculaire. Dans la culture alchimique, le noircissement (l'action de noircir) manifeste le début de la réalisation du Grand Œuvre¹¹¹ et marque une étape fondamentale, celle de l'œuvre au noir¹¹² (Fig. 1.13). Il s'agit des opérations telles la calcination¹¹³ et la putréfaction¹¹⁴ des matières qui provoquent la « noirceur ». Ces opérations de noircissement étaient, chez les alchimistes, la première phase de la transformation. Le noircissement, soit par rayon solaire soit par le feu de l'alchimiste, est fortement associé à l'idée de transformation matérielle.

Dans son essai sur la photographie¹¹⁵, le théoricien allemand, Bernd Stiegler, relève également cette dimension « magique » inscrite dès l'invention de la photographie, et il me semble qu'elle n'est pas sans lien avec le noir. Dans les premières descriptions des procédés photographiques, « l'accent est clairement mis sur la production magique d'images¹¹⁶ » et « la nature dans son expression technique est comprise tout simplement

111 Brièvement, dans la théorie de la transmutation de l'alchimie, il s'agit de réaliser la pierre philosophale qui permet, par sa puissance, de transformer les métaux en or ou en argent. De point de vue métaphysique, l'exploration matérielle permet de trouver le chemin de la méditation : la transmutation serait la sublimation et la purification de l'homme. Voir Serge Hutin, *L'Alchimie*, Paris, Presses Universitaires de France-Que sais-je ?, 2005 ; Jacques van Lennep, *Alchimie : contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles : Crédit Communal, 1985.

112 L'œuvre au noir désigne la première phase colorée qui consistait en calcination et en putréfaction et qui permet d'obtenir la matière au noir. « Elle fut parfois appelée « mélancolie » par association avec un des quatre tempéraments qui, suivant l'astrologie et la médecine, constituaient l'espèce humaine. [...] Pour la qualifier, les adeptes avaient coutume de dire qu'ils réalisent « le noir plus noir que le noir même » (*nigrum nigrius nigro*). Il s'agissait non seulement de débarrasser la matière première de ses impuretés, mais aussi, pour l'alchimiste qui s'identifiait à son œuvre, de mourir au monde pour gagner l'éternité. Cette mort à la fois matérielle et initiatique fut symbolisée par la plupart des allégories funèbres. » *Ibid.*

113 Il s'agit d'une manière de pulvériser et de réduire la matière première en cendre par le feu.

114 Il s'agit aussi d'une décomposition matérielle sous l'influence d'humidité et de la chaleur, autrement dit, c'est la fermentation. Comme la calcination, cette opération transformant la matière en couleur noire, porte le symbole de la mort, mais aussi le chemin vers la renaissance.

115 Bernd Stiegler, « Magie noire », *Images de la photographie. Un album de métaphores photographiques*, trad. De l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris : Hermann, 2015, p. 160-164.

116 *Ibid.*, 161.

comme magique¹¹⁷ ». La photographie renvoyait non seulement qu'une matière noire peut reproduire une forme de réalité mais aussi que le résultat des expérimentations chimiques nécessitait un lieu obscur, une obscurité nécessaire pour « maîtriser » le noircissement. « D'un point de vue métaphorique le travail dans la chambre obscure s'apparentait aux pratiques occultes d'un magicien de l'image qui [...] crée au moyen du "black art" de mystérieux mondes d'images¹¹⁸. » En ce sens, le « Black art » signifie le moyen technique de la photographie.

Pour cela, dans des correspondances des premiers inventeurs, ou dans d'anciens ouvrages sur l'invention de la photographie, on trouve souvent ces associations entre la photographie et les sciences occultes. Par exemple, l'annonce officielle de 1839 sur l'invention de la photographie fait remonter l'histoire de la matière de l'image au XVI^e siècle, aux travaux des alchimistes¹¹⁹.

Avant que l'étude sur la réaction photochimique du sel d'argent soit scientifiquement prouvée et publiée, l'historien Helmut Gernsheim évoque deux chimistes – Angelo Sala et Wilhelm Homberg – qui ont laissé des traces historiques sur la relation entre la lumière et le phénomène du noircissement : « Sala a écrit, dans une brochure publiée en 1614, "*Lorsque vous exposez sous le soleil le nitrate d'argent en poudre, il devient noir comme encre.*"¹²⁰ » Et 80 ans plus tard, une démonstration au public, concernant le noircissement du nitrate d'argent sous la lumière, faite par Wilhelm Homberg a eu lieu à l'Académie Royale des Sciences à Paris. Cependant, la première indication scientifique sur la réaction photochimique du sel d'argent se trouve dans les *Mémoires*¹²¹ de Johann Heinrich Schulze. Découvert par hasard dans les recherches sur le

117 *Ibid.*, 161-162.

118 Ulrich Pohlmann, « Der Traum von Schönheit – das Wahre ist schön, das Schöne wahr. Fotografie und Symbolismus 1890-1914 » (« Le rêve de beauté – le vrai est beau, le beau est vrai. Photographie et symbolisme. 1890-1914 »), *Fotogeschichte*, 15^{ème} année, 1995, cahier 58, p. 9. Cité par Bernd Stiegler, *ibid.*, p. 162.

119 Dans le rapport de François Arago présenté à l'Académie des sciences en 1839, la propriété photosensible de la « lune cornée » (AgCl) semblerait avoir été publiée en 1566 dans l'ouvrage de Fabricius – *Livre des métaux*. Mais cet épisode historique lié aux alchimistes a été beaucoup critiqué par des historiens de la photographie. Car ces références du Moyen Âge et de la Renaissance sont très peu documentées, voire erronées. Comme le critique Helmut Gernsheim, « Fabricius describes for the first time natural silver chloride – argentum cornei or horn silver, so called because it had the transparency of horn – and remarks that it is the colour of liver, soft like lead, and melts over a candle flame ; but he says not a word of its tendency to change colour in light. The erroneous idea that Fabricius observed this is due to François Arago, who in his report on the daguerreotype process on 3 July 1839 added, "This substance, exposed to light, passes from yellowish-gray to violet, and by prolonged action, almost to black." This statement, coming from the mouth of such an eminent authority, has been generally accepted without question in spite of the fact that several historians have since pointed out Arago's error. », in Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography*, London : Thames and Hudson, 1982, p. 19.

120 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Sala wrote, in a pamphlet published in 1614 "When you expose powdered silver nitrate [lapis lunearis] to the sun, it turns black as ink." », *Ibid.*

121 La partie concernant le noircissement de la matière photosensible est intitulée « An Observation By

phosphore en 1725, le phénomène du noircissement lié à la lumière du jour a également suscité la curiosité et l'étonnement du savant :

J'ai été surpris de voir que la couleur de la surface était devenue rouge foncé, tirant sur le violet. Mais j'ai été encore plus surpris de voir que la partie du plat non touchée par les rayons du soleil n'avait pas du tout cette couleur.

Voyant cela, et considérant qu'il méritait un examen plus approfondi, j'ai mis de côté l'expérience de Baldwin, et je me suis appliqué à cette expérience (pour ainsi dire) de l'obscurité, afin d'obtenir une explication de ce changement de couleur¹²².

C'est précisément à partir de ces expérimentations que Schulze a prouvé que le processus du noircissement de la matière, issue d'un mélange d'acide nitrique, d'argent et de craie, est provoqué non pas par l'air ou la chaleur, mais bien par la *lumière* du jour. Le noircissement matérialise le passage d'un rayon solaire. La matière se divise ainsi en deux : la partie exposée à la lumière et la partie non exposée. En jouant cette division, la partie exposée sous le rayon se distingue du reste par le noircissement. Une forme peut se créer malgré sa fugacité. Schulze ne pense pas toute de suite à en faire une représentation de l'objet réel mais en faire une « écriture ». Le phénomène du changement de couleur, de la transformation matérielle, est immédiatement associé à la création d'une forme. Là, le noircissement faisant trace se manifeste comme un nouveau moyen d'écriture. Cette tentative est aussi notée dans ses *Mémoires* :

J'écrivais ainsi plusieurs fois des mots ou des phrases entières sur le papier, et, après avoir soigneusement coupé avec un couteau tranchant les parties marquées d'encre, je collais le papier, ainsi perforé, sur le verre à l'aide de cire. Peu après, les rayons du soleil, du côté où ils avaient touché le verre à travers les ouvertures du papier, écrivaient les mots ou les phrases si exactement et distinctement sur le sédiment de craie, que beaucoup de gens curieux dans ces matières, mais ignorant la nature de l'expérience, ont été amenés à attribuer le résultat à toutes sortes d'artifices¹²³.

Master Doctor John Henry Schulze. Scotophorus Discovered Instead of Phosphorus, or a Curious Experiment On the Effect of the Sun's Rays », publié en 1727, cité par R. B. Litchfield, in *Tom Wedgwood. The First Photographer*, London : Duckworth & Co., 1903, p. 218-224.

122 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « *I was surprised to see that colour of the surface changed to a dark red, inclining to violet. But I was more surprised to see that the part of the dish not touched by the sun's rays did not all show that colour. Seeing this, and considering that it deserved further examination, I put aside the Baldwin experiment, and applied myself to this (as it were) darkness-making experiment, in order to get an explanation of the change of colour.* » *Ibid.*, p. 219.

123 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « *I thus several times wrote words or entire sentences on paper, and after carefully cutting out with a sharp knife the ink-marked parts, stuck the paper, perforated in this way, on the glass by means of wax. Before long the sun's rays, on the side on which they had touched the glass through the apertures in the paper, wrote the words or sentences so accurately and distinctly on the chalk sediment, that many people curious in such matters, but ignorant of the nature of the experiment, were led to attribute the result to all kinds of artifices.* » *Ibid.*, p. 221.

La lumière traverse les formes découpées des lettres et noircit la matière en ces formes. Ainsi, par le contraste, les lettres et les phrases apparaissent en noir sur la substance blanche. Cette étude sur la relation entre la lumière et le noircissement de la matière fait apparaître une simple curiosité de créer une forme ou même une écriture à travers le changement de couleur. La matière photosensible et la lumière sont comme une matière première à modeler ; le noircissement incarne quant à lui la transformation matérielle, le résultat des artéfacts. Une forme engendrée, même si elle reste éphémère : car, sous la lumière, le noircissement dévore finalement toute l'image. La matière noire incarne une puissance de transmutation fascinante, mais à cette époque, on ne savait pas encore la maîtriser pour en faire une image persistante. Le noircissement était aussi destructeur.

La préoccupation de Schulze¹²⁴ est de savoir le pourquoi du noircissement et pas comment l'utiliser comme moyen de représentation du réel. Des observations et des découvertes similaires ont été faites durant le XVIIIe siècle par des chimistes européens, tels Jean Hellot, Giovanni Battista Beccaria, Carl Wilhelm Scheele. Ce dernier est considéré, par des historiens comme Raymond Lecuyer, comme le premier savant qui étudia méthodiquement ces réactions photochimiques. Son ouvrage, paru en 1777, intitulé *De l'air et du feu*, a démontré que « le noir que la lumière donne à la cornée est de l'argent réduit¹²⁵. » La couleur noire provient du métal d'argent. Scheele a aussi fait des expérimentations avec les rayons de différentes couleurs :

Faites tomber sur le plancher les rayons du soleil décomposés par un prisme placé à la fenêtre et mettez dans cette lumière colorée un papier sur lequel on aura dispersé de la « lune cornée » : vous observerez qu'exposée aux rayons violets elle noircira plus promptement que sous les autres rayons¹²⁶.

Cette étude concernera la sensitométrie de la photographie. Cependant, le noircissement de ces matières n'était pas encore considéré comme un outil de coloration pour faire une image. Le concept de la photographie n'existait pas encore à cette époque. Et le sel d'argent pouvait juste être un agent matériel pour la démonstration de la réaction photochimique. Les connaissances sur la matière et sur la lumière restent encore de la chimie pure. Ce qui intéresse les scientifiques de l'époque est de comprendre et démontrer l'action de la lumière. L'interprétation matérielle du monde, voire sa reproduction, n'est

124 Dans ses recherches menées sur le phosphore, comme « apporteur de la lumière », Schulze a surtout découvert le « scotophore », Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p. 20.

125 Extrait cité par Raymond Lecuyer, *Histoire de la photographie*, Paris : Baschet et Cie, 1945, p. 8.

126 *Ibid.*

point dans leurs préoccupations. La naissance de la photographie demande, comme écrit Helmut Gernsheim,

beaucoup d'imagination pour l'appliquer à faire une image, mais il est assez curieux que aucun des scientifiques engagés dans des recherches sur la modification chimique des sels d'argent sous l'influence de la lumière ne semble avoir pensé à en faire un usage pratique, dans le sens d'utiliser des rayons du soleil pour faire des impressions d'objets, portraits, ou des paysages. La première personne qui a eu l'idée des images imprimées par la nature n'était pas un scientifique, mais un écrivain de fiction¹²⁷.

On remarque ici une différence entre le désir de chercher la vérité de la nature et le désir de représenter la réalité de la vision humaine (ou une illusion établie du principe de la perspective). Un écrivain de fiction, bien connu dans l'histoire de la photographie, a imaginé une merveilleuse manière de reproduire l'image de la nature, qui est proche de la photographie, plusieurs décennies avant son émergence. Il s'agit de *Giphantie* de Charles-François Tiphaigne de la Roche, un roman d'aventure fantastique publié en 1760. L'auteur y décrit un procédé de reproduction de la réalité en image :

Les « esprits élémentaires » ont cherché à fixer ces images passagères ; ils ont composé une matière très subtile, très visqueuse, et très prompte à se dessécher et à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil. Ils enduisent de cette matière une pièce de toile et la présentent aux objets qu'ils veulent peindre. [...] Cette impression des images est l'affaire du premier instant où la toile les reçoit. On l'ôte sur-le-champ, on la place dans un endroit obscur. [...] Une heure après, l'enduit est desséché et vous avez un tableau d'autant plus précieux qu'aucun art ne peut en imiter la vérité, et que le temps ne peut en aucune manière l'endommager. [...] « L'esprit élémentaire » entra ensuite dans quelques détails physiques ; premièrement sur la nature du corps gluant qui intercepte et garde les rayons ; secondement, sur les difficultés de le préparer et de l'employer ; troisièmement, sur le jeu de la lumière et de ce corps desséché ; trois problèmes que je propose aux physiciens de nos jours et que j'abandonne à leur sagacité¹²⁸.

127 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « It would be tedious to list all the publications containing Schulze's experiment. It was widely disseminated in France, Germany, and England, and it did not, therefore, require a great deal of imagination to apply it to picture-making, through curiously enough none of the scientists engaged on investigations into the chemical change of silver salts under the influence of light seems to have thought of making practical use of it, in the sense of causing the sun's rays to make impressions of objects, portraits, or landscapes. The first person to whom the idea of nature-printed pictures occurred was not a scientist but a writer of fiction. » *Helmut Gernsheim, op. cit.*, p. 22.

128 Charles-François Tiphaigne de la Roche, *Giphantie* (1760), in Daniel Banda, José Moure, *Avant le cinéma : l'œil et l'image*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 176-177.

Ce moment d'étonnement se passe dans un « jardin merveilleux » d'une île imaginaire, découverte par le héros lors son voyage. La description a prédit un procédé de la reproduction proche de la photographie. Dans ce passage, à part l'étonnement de voir l'image du paysage qui se dessine instantanément sur un tableau, il y a aussi quelques éléments qui évoquent les vocabulaires de la technique de la photographie : fixer ces images passagères, matière visqueuse et prompte à se dessécher et à se durcir, tableau, toile, peindre, impression, endroit obscur, imiter la vérité... Et les « *esprits élémentaires* ». Mais qu'est-ce ?

Ces « esprits élémentaires » peuvent interagir avec la lumière, dont le processus est proche du noircissement photographique : l'« esprit élémentaire » permet de « garder le rayon », et d'une certaine matière, le grain d'argent aussi, puisqu'il transcrit l'intensité du rayon de lumière. Quant au corps gluant de l'« esprit élémentaire », il rejoint aussi l'aspect liquide de la matière photosensible (sous forme de solution).

Le mot « esprit », autrefois utilisé par les alchimistes et les chimistes, désigne « un grand nombre de liqueurs volatiles et odorantes, obtenues par la distillation¹²⁹ » ; et le terme « esprit élémentaire » suggère notamment une philosophie de la nature alchimiste, dont la signification est à la fois matérielle et spirituelle : un corps simple, fondamental, issu de la tradition des quatre éléments (l'air, l'eau, le feu et la terre), ayant un pouvoir, une force, un esprit, comme une créature imaginaire. Ce lien à l'alchimie assimile l'apparition de l'image, encore une fois, à un processus magique.

Tiphaigne de la Roche souligne les problèmes techniques qu'auront à résoudre les scientifiques, mais ce n'est pas vraiment les recherches de la science pure qui apporteront les solutions. Les yeux de certains dessinateurs et l'imagination d'amateurs éclairés seront nécessaires à l'invention de la photographie. L'invention de la photographie s'appuiera non seulement sur des connaissances techniques, mais aussi sur une idée, une conception, et le désir d'utiliser le noircissement comme vecteur de l'apparition de l'image.

La conception de la photographie se concrétise avec des expérimentations de Thomas Wedgwood. C'est en 1802 que fût publié par Sir Humphry Davy, dans le *Journal de l'institution royale de la Grande-Bretagne*, le premier document officiel concernant la tentative d'enregistrement de l'image par le noircissement. C'est le travail du chimiste

129 M. Fourcroy, *Encyclopédie méthodique – Chimie et métallurgie*, Tome quatrième, Paris : H. Agasse, 1805, p. 239.

anglais Thomas Wedgwood.

Considéré comme l'un des inventeurs de la photographie, Thomas Wedgwood, fut le premier à vouloir « enregistrer » une image projetée (l'ombre du profil ou du dessin de la peinture sur verre) par le noircissement chimique de la matière comme le nitrate d'argent. Humphry Davy a ainsi décrit ce processus de Wedgwood :

Un papier blanc et la peau blanche, humectés d'une solution de nitrate d'argent, ne changent pas de teinte, quand on les conserve dans l'obscurité ; mais exposé à la lumière du jour, ils passent promptement au gris, puis au brun, puis enfin presque noir. [...] Ces faits conduisent à un procédé facile pour copier les contours et les ombres des peintures sur verre et se procurer des profils par l'action de la lumière. Lorsqu'on place une surface blanche, couverte d'une solution de nitrate d'argent, derrière une peinture sur verre, et qu'on expose le tout aux rayons du soleil, les rayons transmis produisent des teintes très-marquées de brun ou de noir, qui diffèrent sensiblement d'intensité, selon qu'elles correspondent aux parties du tableau plus ou moins ombrées ; et là où la lumière est transmise presque en sa totalité, le nitrate prend sa teinte la plus foncée¹³⁰.

Le nitrate d'argent noirci révèle le passage de la lumière et sa teinte révèle même les différents degrés de la luminosité. Il permet de tracer le contour d'un personnage et de créer une silhouette. Cela rappelle la séquence d'ouverture de *Symphonie bizarre* : le noircissement désigne l'apparition de la forme, puis cette forme devient le personnage. Cette dimension graphique – « *peindre* avec la lumière » – se retrouve aussi dans des appareils de projection tels la *camera lucida*, la *camera obscura* : ils servent surtout à dessiner. Dans les expérimentations de Wedgwood, le noircissement, comme traitement matériel de l'image, s'inscrit dans la même conception graphique : le noir comme couleur de la lumière. Il transcrit et transforme la lumière en trait. Le noircissement évoque la première expérience du traitement matériel dans la création de l'image.

Cependant, pour conserver cette image formée de différentes teintes, issue de l'expérimentation de Wedgwood, il fallait la garder dans l'obscurité. Pour que cette matière devienne une vraie photographie, il faudra maîtriser ce noir, notamment savoir *doser* la lumière. D'où l'une des problématiques les plus importantes de l'invention de la photographie : la fixation. Comment fixer une image avant qu'elle ne noircisse

¹³⁰ Louis-Désiré Blanquart-Evrard, *La photographie. Ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, L. Danel, 1869, p. 3-4.

complètement ? C'est l'ultime étape de l'invention de la photographie. Le noir en tant que matière de l'image incarne une puissance destructrice et un potentiel producteur de visible. Le noir-matière sera à fixer pour déterminer la forme.

Le désir commun de ces inventeurs est d'obtenir une image *dessinée* par la lumière, une représentation du paysage proche de la vision humaine, voire une reproduction « automatique » et « objective » du monde réel. Avant la naissance officielle de la photographie, les procédés expérimentaux sont d'abord considérés comme « une manière de peindre¹³¹ » avec un « crayon de la nature¹³² ». Malgré cet attachement à la conception graphique, les premières images produites par le noircissement photographique ne correspondent pas à notre vision « naturelle ». Car elles sont « négatives ».

Les images obtenues par Nicéphore Niépce lors de ses premières tentatives en 1816¹³³ étaient des images sur les papiers étalés de chlorure d'argent¹³⁴ noircis depuis sa chambre obscure. L'image obtenue était une image négative. Niépce l'a décrite ainsi :

...le fond du tableau est noir, et les objets sont blancs, c'est-à-dire plus clairs que le fond.

Je crois que cette manière de peindre n'est pas inusitée, et j'ai vu des gravures de ce genre. Au reste, il ne serait peut-être pas impossible de changer cette disposition des couleurs ; j'ai même là-dessus quelques données que je suis curieux de vérifier...¹³⁵

131 C'est une des appellations du procédé auquel Niépce s'est consacré. On peut souvent le trouver dans ses lettres à Claude Niépce. Il s'agit aussi des codes entre les correspondants, afin de ne pas dévoiler dans les lettres leur invention avant de le breveter. Voici un extrait de la lettre du 5 mai 1816 : « Je plaçai l'appareil dans la chambre où je travaille ; en face de la volière, et les croisées bien ouvertes. Je fis l'expérience d'après le procédé que tu connais, Mon cher ami ; et je vis sur le papier blanc toute la partie de la volière qui pouvait être aperçue de la fenêtre, et une légère image des croisées qui se trouvaient moins éclairées que les objets extérieurs. On distinguait les effets de la lumière dans la représentation de la volière, et jusqu'au châssis de la fenêtre. Ceci n'est qu'un essai encore bien imparfait ; mais l'image des objets était extrêmement petite. La possibilité de *peindre de cette manière*, me paraît à peu près démontrée... » (je souligne), Nicéphore Niépce, Claude Niépce, « Lettre du 5 mai 1816 à Claude Niépce », in *Lettres, 1816-1817 : Correspondance conservée à Chalon-sur-Saône*, Rouen : Pavillon de la photographie du Parc naturel régional de Bretonne, 1973, p. 23.

132 Le « crayon de la nature » est le titre du premier album photographique de William Henry Fox Talbot – *The Pencil of Nature*, paru en 1844. Il s'agit d'un texte concernant son invention photographique, illustré par ses calotypes.

133 Selon la source de Manuel Bonnet et de Jean-Louis Marignier, chez Niépce, l'idée de la photographie a surgit dès 1798, mais c'est en 1816 qu'il a fait fabriquer le premier appareil photographique et que ont commencé les premiers essais (premières images négatives de la nature sur chlorure d'argent). À ce moment-là, Niépce a aussi un projet pour exploiter son invention – le moteur pyrétolophore, ainsi que celui de la recherche des pierres propres à la lithographie. Voir Manuel Bonnet et Jean-Louis Marignier, *Niépce : correspondance et papiers*, tome 1, Saint-Loup-de-Varennes : Maison Nicéphore Niépce, 2003.

134 Comme les procédés et les matières mentionnés dans les correspondances entre les Niépce sont souvent « codés », Manuel Bonnet et Jean-Louis Marignier ont ainsi interprété la matière de la première tentative : « Nous savons qu'au départ de l'expérience le papier est blanc : le produit photosensible est donc incolore ou blanc et sous l'action de la lumière il devient noir. Parmi tous les composés utilisés par Niépce et dont les noms seront mentionnés dans des lettres ultérieures, le chlorure d'argent (AgCl) est le seul qui possède cette propriété. », *ibid.*, p. 388.

135 Nicéphore Niépce, Claude Niépce, « Lettre du 5 mai 1816 à Claude Niépce », *op. cit.*, p. 23.

Le ciel fortement éclairé fait noircir le chlorure d'argent et apparaît noir, tandis que la surface de l'objet plus sombre – la zone où des cristaux ne sont pas touchés par la lumière – apparaît blanche dans cette épreuve. La valeur de luminosité des objets représentés est inversée. Ce qui est intéressant dans ces remarques est que Niépce a fait référence à la gravure. Et travailler la gravure, « c'est d'abord et avant toute chose penser et travailler à l'envers¹³⁶. » Faire une représentation photographique suggère ainsi une nécessité de « penser à l'envers ». La conception graphique de la photographie se complexifie et diffère de la peinture et du dessin classique. Cette idée a permis à Niépce d'ouvrir une autre voie (technique et matérielle) pour réaliser la reproduction photographique.

À ce moment, le plus grand défi pour Niépce était de « donner plus de netteté à la représentation des objets, de transposer les couleurs et enfin de les fixer¹³⁷ ». Ce qui revient à des problèmes de trois natures différentes : la question de l'optique pour l'amélioration de la netteté ; le système positif-négatif de l'image¹³⁸ ; la recette chimique pour la stabilisation de la matière de l'image.

La fixation de l'image pose une question purement matérielle : comment maîtriser, « stopper » le noircissement ? Sans la fixation, l'observation même de cette image en pleine lumière provoque un noircissement progressif des cristaux qui n'avaient pas été transformés dans la chambre obscure. En étant envahi par sa propre matière, l'image devient toute noire, c'est-à-dire perdue. Le noircissement matériel porte en lui deux idées antagonistes : l'apparition de l'image et sa disparition de par sa propre construction matérielle (l'envahissement du noir).

Malgré un résultat en négatif et le risque d'envahissement, le noircissement direct reste la principale idée pour la création de l'image photographique. Dans l'esprit des premiers inventeurs, le noircissement direct était plus proche de leur « rêve » du dessin automatique.

136 Gérard Titus-Carmel, *La Leçon du miroir. Imprécis de l'estampe*, Paris : L'Échoppe, 1992, p. 9.

137 Nicéphore Niépce, Claude Niépce, « Lettre du 19 mai 1816 à Claude Niépce », *op. cit.*, p. 27.

138 L'image inversée produite par le noircissement engendre la notion du négatif. Le système négatif-positif de l'image suggère aussi une autre conception dans la production de l'image. La question concernant la notion du négatif de l'image sera discutée dans le chapitre 2.

Noircissement direct comme procédé photographique

Comme remarque Anne Cartier-Bresson, « L'ensemble des procédés basés sur un noircissement direct à la lumière ont leur origine dans les observations des alchimistes du XVe siècle. Ceux-ci avaient en effet observé la coloration de la « lune cornée » (chlorure d'argent) sous l'effet de la lumière¹³⁹. » Sans passer par l'étape du développement, c'est-à-dire, la révélation, le rapport entre la production de l'image et la transformation matérielle reste un rapport *visible* et *empirique*. Ce rapport à la matière paraît encore proche de la tradition picturale. Lorsque l'idée de noircissement s'applique aux procédés photographiques, ce rapport à la matière devient pourtant un point technique faible¹⁴⁰ pour réaliser le rêve du dessin automatique et rapide de ces inventeurs. Cependant, l'idée du noircissement direct demeure importante dans les réflexions autour de la formation de l'image en positif durant le XIXe siècle. Nous y reviendrons dans les procédés du tirage par noircissement direct¹⁴¹ et ceux du positif direct¹⁴².

Le dessin photogénique de Talbot

Le premier procédé au noircissement direct est le dessin photogénique (photogenic drawing) de William Henry Fox Talbot. Ce procédé inventé en 1834, devient rapidement obsolète avec son invention du calotype¹⁴³ qui permet de prendre les images à travers

139 Anne Cartier-Bresson, « 3.1 Les procédés à noircissement direct », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris : Marval / Paris Musées, 2008, p. 84.

140 Pour que la couche de la matière soit suffisamment sensible à la lumière, il faut un excès de nitrate d'argent par rapport à l'halogénure dans la préparation. Ces procédés sont en général d'une sensibilité très réduite. Ces procédés sont plutôt rarement employés au XXe siècle, comme note Anne Cartier-Bresson, « ils sont donc réservés au tirage par contact avec le négatif (généralement dans un châssis-presse) et obligent à utiliser des sources lumineuses très fortes. » *Ibid.*

141 Comme le constate Anne Cartier-Bresson, dans certains cas des procédés à noircissement direct, « les nuances de la photographie monochrome s'étendent dans ses gammes de tonalités très diverses et très riches ». Les termes de « photographie en noir et blanc » peuvent apparaître inadaptés quand on évoque les épreuves à noircissement direct. L'image « noircie » n'est pas forcément noire, et possède plutôt « des colorations chaudes, variant du rouge orangé au brun violacé. » Anne Cartier-Bresson, *ibid.*, p. 83-85.

142 Les procédés dits du « positif direct » désignent des images positives, produites directement à la prise de vue et ce sont des images uniques. « Les positifs directs peuvent être, sur le plan technique, des négatifs modifiés qui apparaissent en positif par un système d'inversion des valeurs. C'est le cas des ambrotypes ou des ferrotypes, par exemple. Ils peuvent également être produits par inversion directe, comme dans le cas du procédé Bayard. Le traitement d'inversion consiste alors généralement en un blanchiment sélectif des zones opaques exposées. » Anne Cartier-Bresson, « 1. Les positifs direct », *op. cit.*, p. 17.

143 Aussi inventé par Talbot, le « calotype » est le premier système négatif-positif de production de l'image photographique. Contrairement aux procédés au noircissement direct, il nécessite le développement de l'image latente pour obtenir une image nette. Cette étape permet de créer une image sans trop exiger une grande sensibilité de la matière, et donc, de raccourcir le temps de l'exposition. Le noircissement matériel n'est plus directement provoqué par les rayons du soleil, mais par le développement – une opération chimique qui permet d'amplifier l'action de la lumière. Ainsi, pendant la prise de vue, peu de lumière suffit pour obtenir une image depuis la chambre noire ou l'appareil photogénique. Le tirage positif de cette image négative est produit par le même procédé du dessin photogénique. Voir Larry J. Schaaf, *Records of the Dawn of Photography. Talbot's Notebooks P & Q*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p.

l'appareil de la prise de vue.

Sans que son inventeur le sache, l'idée principale du dessin photogénique est bien inscrite dans la filiation des expérimentations de Wedgwood. Pour créer un dessin photogénique, il faut préparer un papier enduit de chlorure d'argent, sur lequel sont posés des objets plats, et ensuite les exposer directement au soleil. Les images sont créées, sur le papier enduit, par le contact direct avec l'objet à reproduire. Les zones du contact avec l'objet, qui ne sont pas touchées par la lumière, restent blanches¹⁴⁴ et prennent la forme de l'objet ; les zones sur lesquelles il y n'a pas d'objet, sont impressionnées par la lumière et noircies¹⁴⁵ (Fig. 1.14, 1.15). À cette époque et du fait de la faible sensibilité de la matière, un très long temps d'exposition au soleil était nécessaire.



Fig. 1.14 William Henry Fox Talbot, *Leaves of Orchidea*, 1839, dessin photographique négatif, 17.1 × 20.8 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

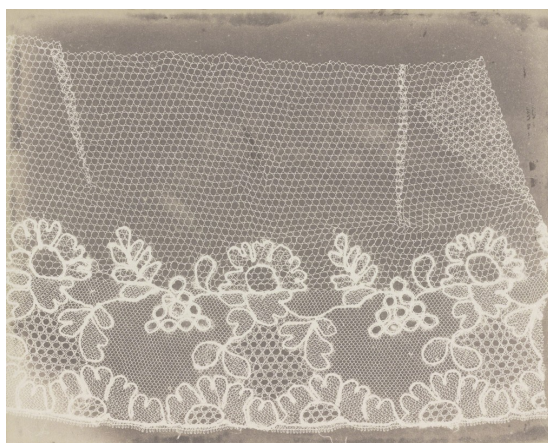


Fig. 1.15 William Henry Fox Talbot, *Lace*, 1839-44, dessin photographique négatif, 17.1 × 22.1 cm, The National Gallery of Art, Washington D.C.

Le rapport direct à la forme de l'objet représenté et à sa coloration matérielle reste

xvi ; voir aussi Anne Cartier-Bresson, « Dessin photogénique », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *op. cit.*, p. 56-58.

144 Ses images produites à partir de ce procédé ont été, à l'époque, stabilisées (sans vraiment être fixées) par un bain d'eau salée (l'eau saturée de chlorure de sodium). Dès 1834, une grande quantité du sel a joué un rôle important pour que le noircissement soit maîtrisable : « Loin de favoriser l'action de la lumière sur le papier, l'utilisation généreuse de sel, son abondance, avait plutôt pour effet contraire de l'affaiblir, voire de l'annihiler, à tel point que, par la suite, on utilisa un bain d'eau salée comme processus de fixation afin justement d'arrêter l'action de la lumière sur un papier sensible. » William Henry Fox Talbot, *Le crayon de la nature*, Madrid : Casimiro, 2014, p. 28-29.

145 Plusieurs procédés issus du même principe seront inventés, comme le cyanotype de John Herschel, mais aussi le photogramme de Laszlo Moholy-Nagy, la « Schadographie » de Christian Schad, ou la « rayographie » de Man Ray. Ces trois derniers ont publié presque en même temps, en 1922, les photographies issues du photogramme. Mais ce n'est plus la même matière que celle du noircissement direct du XIXe siècle, c'est du papier gélatino-argentique à développer, dont le temps d'exposition a été énormément réduit. Il s'agit donc de la fabrication de l'image dans la chambre noire et non pas sous le soleil.

inscrit dans l'esprit de Talbot, qui espérait reproduire ainsi un paysage tel que devant ses yeux. Avant de se pencher sur l'invention photographique, il avait aussi essayé de tracer au crayon les contours de la scène représentée sur le papier, à l'aide d'appareils comme la chambre noire (*camera obscura*) et la chambre claire (*camera lucida*)¹⁴⁶ (Fig. 1.16, 1.17).



Fig. 1.16 Illustration de William Hyde Wollaston, tirée du livre de George Dolland, *Description of the Camera Lucida. An Instrument for Drawing in True Perspective, and for Copying, Reducing or Enlarging other Drawings*, 1830.

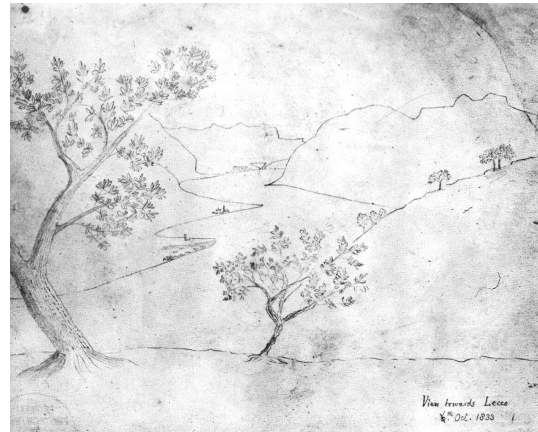


Fig. 1.17 William Henry Fox Talbot, *View towards Lecca*, dessin fait à l'aide de la *camera lucida*, 1833

Mais ces appareils exigent toute de même une connaissance préalable du dessin, que selon lui, il ne possédait pas¹⁴⁷. Grâce à ces expériences « échouées » de dessin (il parle de la difficulté de se tenir dans une position stable pour tracer au crayon la vue à travers l'appareil), une idée photographique émerge. Sa réflexion est proche de l'« esprit » que l'on peut trouver dans *Giphantie* de Tiphaigne de la Roche. Talbot l'expose ainsi :

Telle était donc la méthode que je me proposais d'essayer, encore une fois, pour tracer au crayon les contours de la scène représentée sur le papier. Et je me pris à réfléchir à la beauté inimitable des images que peint la nature et que le verre de la *camera* projette de manière féérique sur le papier, des créations d'un instant et destinées à s'évanouir tout aussi rapidement.

C'est au milieu de ces pensées que l'idée m'est venue : si seulement il était possible de faire en sorte que ces images naturelles s'impriment durablement et restent fixées sur le papier ! Et pourquoi cela serait-il impossible ?¹⁴⁸

146 Voir William Henry Fox Talbot, *ibid*, p. 23-24.

147 Le texte original de la remarque de Talbot : « if I can attain to the level of common amateur sketching I shall be satisfied », cité par Larry J. Schaaf, *op. cit.*, p. xvii.

148 William Henry Fox Talbot, *op. cit.*, p. 24-25.

Il commença à chercher des matières réagissant à l'action de la lumière ; et il fit en sorte que ce changement soit visible et laisse sa trace sur un support papier¹⁴⁹. Le noircissement chimique est supposé être un moyen de faire apparaître le trait photogénique.

Cependant, cette manière de « dessiner » produit une image négative. Pour Talbot, « cette "image négative", cette absence d'effet, était un objet réel en soi. Par conséquent, sa première appellation pour la photographie fut *sciagraphie* – l'art de représenter des objets par leurs ombres¹⁵⁰. » C'est quelques années plus tard, en 1839, qu'il proposa le nom officiel « photogenic drawing » (le dessin photogénique), comme une forme particulière du dessin. Même s'il s'agit ici du noircissement photographique, la « *sciagraphie* » ou le « photogenic drawing » manifestent toujours le lien à l'origine de la peinture, à l'apparition du trait, de la ligne et de l'image. Ce principe est finalement adopté par plusieurs photographes du XIXe siècle comme moyen de faire le tirage positif.

Talbot n'était évidemment pas la seule personne qui pensait une image négative comme « absence d'effet » ; c'était le cas pour presque tous les premiers inventeurs. Sans savoir le fixer et l'inverser, le noircissement en tant qu'agent formateur de l'image peut paraître comme un agent destructeur. Pourtant, Talbot avait déjà à l'époque des moyens de fixer et de changer l'image négative en positif. L'idée de « laisser la nature se dessiner telle qu'elle est » a continué à orienter les recherches de ces inventeurs vers les procédés positifs directs. Comme le résume bien Larry J. Schaaf :

L'histoire devait ratifier la valeur de la méthode négatif-positif, mais pour Talbot et ses contemporains, les avantages de cette approche étaient loin d'être évidents. Son premier produit était une image dont les tons inversés étaient source de confusion pour de nombreux spectateurs. Le négatif a exigé une périlleuse et fastidieuse deuxième étape, celle de faire une impression. Jusqu'à ce que Talbot réalise pleinement les avantages de la production de multiples impressions (exprimée de la manière la plus éloquente dans son *Crayon de la nature*), sa confiance était fragile¹⁵¹.

149 En année 1834, Talbot commença ses expérimentations avec la solution du nitrate d'argent, et plus tard, avec celle du chlorure d'argent, directement appliquées sur les papiers. Au début de ses expérimentations, ces papiers enduits ne possédaient pas une sensibilité suffisante, et nécessitait ainsi une longue exposition au soleil pour obtenir les images par le noircissement. Un des problèmes était l'insolubilité du chlorure d'argent dans l'eau. Cela fait que la matière photosensible s'étend et s'imprègne difficilement dans les fibres du papier. Pour résoudre ce problème et pour augmenter la sensibilité, il enduit les papiers, d'abord d'une solution de sel marin (chlorure de sodium), puis de nitrate d'argent, qui est soluble dans l'eau. Cette opération permet d'incorporer le chlorure d'argent dans les fibres de papier.

150 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « To Talbot, this « negative image », this absence of effect, was a real object in and of itself. Hence, his first name for photography was *sciagraphy* – the art of depicting objects through their shadows. » in Larry J. Schaaf, *op. cit.*, p. xviii.

151 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « History was to ratify the value of the negative/positive method, but to Talbot and his contemporaries, the advantages of this approach were far

Pour réaliser l'utopie de Tiphaigne de la Roche – un tableau instantané et fidèle à la réalité –, ces inventeurs cherchèrent donc à « équilibrer » le noircissement, à « inverser » le noir. D'où l'émergence de l'idée du blanchiment.

Du noir au blanc : l'idée du blanchiment

L'idée du blanchiment semble opposée à celle du noircissement. Mais, chez les premiers inventeurs, les deux idées se rejoignent dans la fabrication de l'image photographique. L'idée du blanchiment permet de comprendre celle du noircissement, qui ne signifie pas seulement l'apparition du trait, mais aussi l'idée de coloration. Car la variation du mélange chimique et des opérations peut changer la couleur de la matière de l'image et donne ainsi différentes tonalités et matérialités à l'aspect de l'image. Un trait noir photographique se transformerait en tache jaune.

Comme principe de la formation de l'image photographique, le noircissement produit pourtant une inversion de l'ombre et de la lumière. Pour rétablir l'ordre naturel, l'idée de « blanchiment » chimique est apparue dès les premières expérimentations. Elle est empruntée par plusieurs inventeurs, notamment comme William Henry Fox Talbot et Hippolyte Bayard, pour développer leurs procédés du noircissement direct en positif sur papier.

Dans la recherche de l'agent fixateur, Talbot a constaté le « pouvoir de blanchiment », issu de l'iodure de potassium. Cela lui a donné l'idée de donner de la « clarté » à l'image noircie, afin d'inverser le rapport entre les lumières et les ombres, mais en vain : « Le pouvoir de blanchiment n'est pas assez dynamique pour être employé directement pour obtenir les lumières et les ombres à leur place propre, en travaillant la *caméra obscura*¹⁵². » Un an après ce constat, Talbot a pu tout de même créer, avec cette matière, le « dessin photogénique positif » (positive photogenic drawing), nommé le

from obvious. Its first product was an image whose inverted tones were confusing to many viewers. The negative demanded the perilous and time-consuming second step of making a print. Until Talbot fully realized the advantages of multiple print production (expressed most eloquently in his *Pencil of Nature*), his confidence was shaky. », in *ibid.*, p. xxi.

152 Lettre, Talbot à Herschel, 12 septembre 1839. HS17:297, RSL, cité par Larry J. Schaaf, *ibid.*, p. xxi. Les expérimentations autour de ce procédé ont eu lieu durant l'année 1839. Ce procédé du positif direct est finalement stabilisé et nommé le leucotype ou le dessin photogénique positif, en septembre 1840.

*leucotype*¹⁵³ : un procédé qui permet que « la lumière produise de la lumière¹⁵⁴ », un principe fidèle à la « nature ».

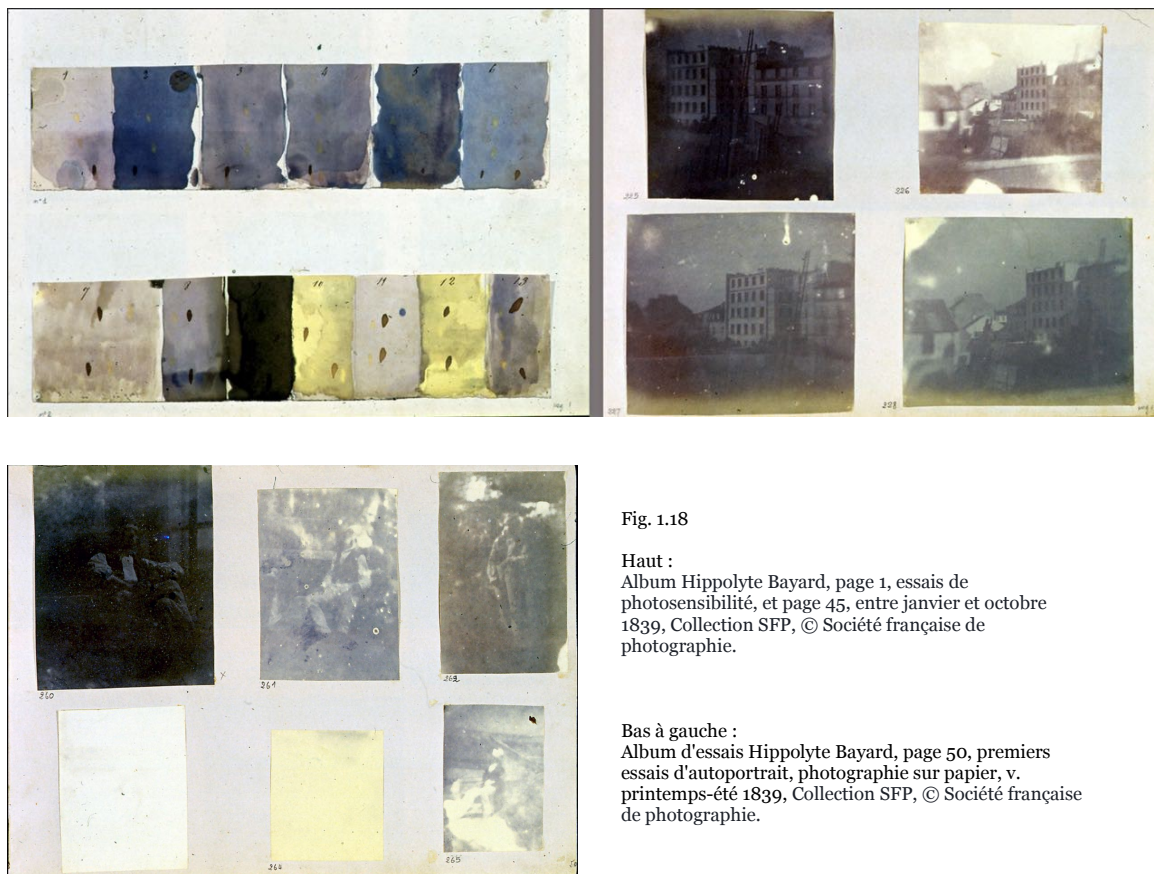


Fig. 1.18

Haut :
Album Hippolyte Bayard, page 1, essais de photosensibilité, et page 45, entre janvier et octobre 1839, Collection SFP, © Société française de photographie.

Bas à gauche :
Album d'essais Hippolyte Bayard, page 50, premiers essais d'autoportrait, photographie sur papier, v. printemps-été 1839, Collection SFP, © Société française de photographie.

Avec le même objectif, Hippolyte Bayard présenta ses « dessins photogènes¹⁵⁵ » au cours de l'année 1839. Le « pouvoir de blanchiment » de l'iodure de potassium lui a permis de créer des images en positif direct¹⁵⁶. Les traces de ses premières

153 Dans la méthode de Talbot, le papier est d'abord trempé dans une solution de sel, puis lavé (sensibilisé) avec du nitrate d'argent ; après qu'il soit complètement noirci sous le soleil, on le lave avec de l'iodure de potassium. Il faut ensuite exposer le papier sous la lumière pour obtenir une image et, à ce moment, une image positive sera formée sous l'action de l'iodure de potassium. Après une exposition de quelques minutes, le papier sera fixé avec de l'eau chaude. Comme Talbot a noté : « Common photogenic paper blacked in the sun, place on it a bit of lace etc., then replace it in bright sun ; the exposed part will turn green. Washed with iodide potassium and put in the light, the black part is whitened, the green blackened. » Notes du 18 septembre 1848, Q37, in *ibid*.

154 « The leucotype (from the Greek *leuko* = white), was a direct positive process where light produced light. » *Ibid.*, p. xxvi.

155 Ou « dessin photogéné ».

156 La méthode de Bayard reste assez similaire à celle de Talbot : brièvement, dans la description de la méthode en 1840, elle consiste à tremper le papier dans un bain de nitrate d'argent pour le sensibiliser, puis à l'exposer à la lumière jusqu'à ce qu'il devienne noir ; il faut ensuite tremper le papier dans une solution d'iodure de potassium et l'exposer aussitôt à la chambre noire. L'image se forme progressivement en positif, car « la lumière fera blanchir selon son intensité ». Pour fixer l'image, laver le papier dans une solution d'hyposulfite de soude, puis dans l'eau pure et chaude. La deuxième description est publiée en

expérimentations sont conservées dans son album d'essai (Fig. 1.18) ; on peut y remarquer que la tonalité de l'image se balance entre le noir brun (voire violacé) et le blanc jaunâtre, et que, au fur et à mesure, l'apparition de l'image se concrétise.

Toutefois, dans ces fragments d'essais, il est étonnant de voir autant de tonalités dans l'apparence du « noircissement ». Comme le constate Tania Passafiume dans ses essais sur le positif direct, « Le terme « noir » est arbitraire puisque les différents papiers foncent selon des tonalités variées. Certains viraient au violet, d'autres au marron, mais j'ai rarement trouvé un papier qui devenait littéralement noir¹⁵⁷. » Le noircissement suggère plutôt ici une opération chimique de coloration ; et il ne produit pas uniquement du noir : tout dépend de la variété du support et du mélange chimique. Le phénomène du « blanchiment », quant à lui, peut donc être considéré comme une décoloration pour équilibrer le noircissement et faire apparaître une image ayant une tonalité naturelle¹⁵⁸.

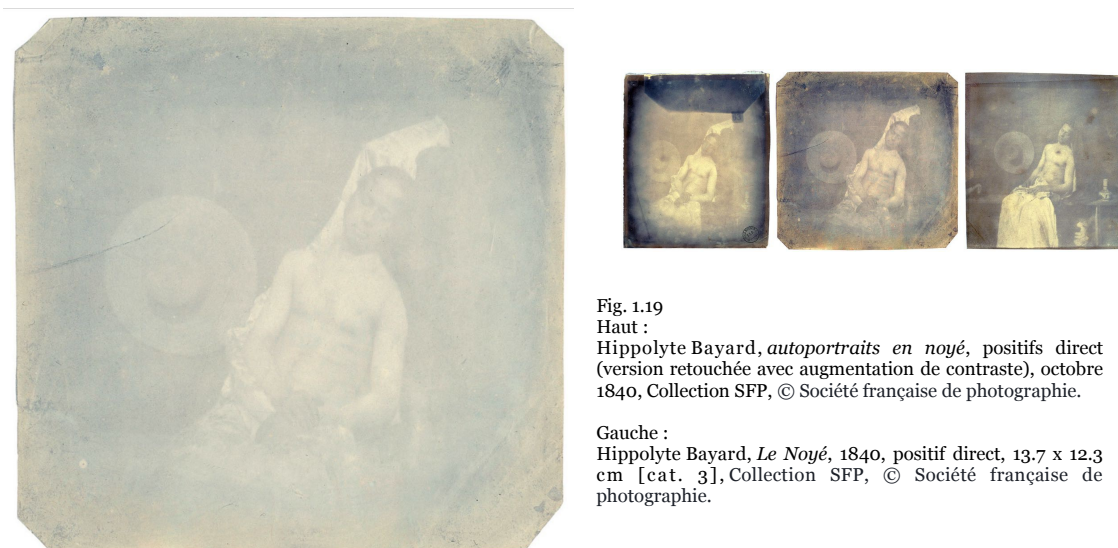


Fig. 1.19
Haut :
Hippolyte Bayard, *autoportraits en noyé*, positifs direct (version retouchée avec augmentation de contraste), octobre 1840, Collection SFP, © Société française de photographie.

Gauche :
Hippolyte Bayard, *Le Noyé*, 1840, positif direct, 13,7 x 12,3 cm [cat. 3], Collection SFP, © Société française de photographie.

1869 dans le livre de Blanquart-Évrard (*La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*), elle y est plus détaillée et comprend quelques modifications. Voir Sabrina Esmeraldo, « Positif direct sur papier – procédé Bayard », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *op. cit.*, p. 35-40.

157 Tania Passafiume, « Le positif direct d'Hippolyte Bayard reconstitué », *Études photographiques* [En ligne], 12 | novembre 2002, mis en ligne le 11 septembre 2008, consulté le 28 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/319>

158 Techniquement, Sabrina Esmeraldo explique ainsi ce phénomène de « blanchiment » : Durant l'exposition, un blanchiment s'opère en fonction de l'intensité de la lumière. Les hautes lumières du sujet correspondent aux blancs du papier : on obtient une photographie positive directe. Sous l'action de la lumière, et en présence d'eau, l'argent métallique noir (résultant de la première opération de noircissement) et l'iodure de potassium réagissent pour former l'iodure d'argent jaune. Ce phénomène résulte de la présence de l'iode. [...] les noirs de l'image obtenue sont donc constitués d'argent métallique, et les blancs, d'iodure d'argent. » Sabrina Esmeraldo, l'article « Positif direct sur papier – procédé Bayard », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *op. cit.*, p. 38.

On peut donc voir que, sur les épreuves de papier de Bayard (Fig. 1.19), l'iodure d'argent forme une légère couche blanche et crée un effet de voile à l'image. Passafiume explique :

Les zones les plus décolorées sont d'une tonalité jaune-blanc et les ombres restent les sombres. La couleur jaune est le résultat d'un excès d'iodure. Si l'épreuve n'est pas complètement fixée à l'hyposulfite, le papier continuera irrésistiblement à jaunir, jusqu'à la complète disparition de l'image¹⁵⁹.

En redonnant de la clarté à la partie noircie, cette matière blanche peut, à son tour, contaminer toute l'image et attaquer le « trait » noir qui représente le « dessin ». L'aspect brumeux et granuleux du positif direct diffère de l'aspect du Daguerrotypage, caractérisé par la finesse du dessin. Dans les commentaires du critique d'art Francis Wey, on peut voir que cet aspect matériel a fait son effet :

On contemple les épreuves directes comme au travers d'un mince rideau de vapeurs. Très achevées, très accomplies, elles unissent à l'impression de la réalité la fantaisie du rêve ; la lumière les effleure et les ombres les caressent ; le jour y semble fantastique et la singulière sobriété de l'effet leur donne un aspect monumental. Le blanc et le noir sont deux tons proscrits par cette méthode assez puissante pour se passer des partis pris ; et les dessins sont si prodigieusement estompés qu'il est impossible à l'œil d'y saisir un trait. [...] que rien ne s'y fasse désirer, sans que pourtant on puisse y découvrir une seule ligne dessinée... [...] C'est le modèle s'élevant à un degré de charme si surhumain, qu'au premier abord l'étonnement empêche de le sentir pleinement. La découverte de M. Bayard contient la critique la plus radicale de toutes les écoles de dessinateurs procédant par la sécheresse et la rigueur des contours. L'air joue sur ces planches avec tant de transparence, et enveloppe si complètement les premiers plans, que l'image apparaît lointaine, quoique très achevée, ce qui grandit la structure des objets représentés¹⁶⁰.

En regardant les épreuves du positif direct de Bayard, on constate l'effet « rideau de vapeur » de la matière : la couche blanche semble donner une épaisseur à l'air, à la fois transparent et opaque. Elle repousse l'image vers le lointain et provoque un sentiment insaisissable comme dans un rêve. En parlant d'un « charme surhumain », Francis Wey affirme que la magie, la beauté mystérieuse de l'image se trouve dans la matière elle-

159 Tania Passafiume, *loc. cit.*

160 Francis Wey, *Album de la Société Héliographique*, le 18 mai 1851, p. 57, cité par Jean-Claude Gautrand, « Hippolyte Bayard. Premier photographe français », in Fondation nationale de la photographie (Lyon), Musée d'art et d'essai (Paris), Maison de la culture (Amiens), *Hippolyte Bayard : naissance de l'image photographique*, [exposition présentée à la Maison de la Culture d'Amiens, à la Fondation Nationale de la Photographie de Lyon et au Palais de Tokyo à Paris], Amiens : Trois Cailloux, 1986, p. 25.

même. *Autoportrait en noyé* (Fig. 1.19) de Bayard semble assez emblématique pour observer cet effet : le photographe se met en scène en noyé pour revendiquer son invention – il se présente comme un « martyr » photographe, désavoué par son époque¹⁶¹ ; dans l'image, on voit que le sujet semble se noyer littéralement dans la brume visqueuse de la matière photographique. Le trait du dessin se dissout dans la matière de l'image.

Dans les œuvres de positif direct de Bayard, le concept de noircissement comme apparition du trait (du dessin) semble entrer en conflit avec l'idée de la coloration. La forte présence matérielle fait que le trait ne se distingue plus clairement. Les contemporains de Bayard voyaient cela comme une imperfection technique, tandis que Francis Wey le voyait comme une critique de l'idée de précision minutieuse comme seul critère de qualité de l'image¹⁶².

Le blanchiment a été conçu pour inverser la coloration du noircissement. Cette idée paraît « naturelle » chez les photographes du XIXe siècle, car elle assure un rapport analogique entre la vision et la fabrication de l'image. C'est aussi pour cela que l'on a longtemps considéré le bitume de Judée comme un agent de blanchiment dans le procédé de Niépce. Mais c'est n'est qu'une idée erronée¹⁶³.

L'idée de la solidification dans la formation de l'image

Pour résoudre le problème de la valeur inversée, Niépce a tenté, lui aussi, d'appliquer l'idée de « blanchiment », en tant que décoloration qui s'oppose au noircissement. Cette recherche l'a rapidement orienté vers une autre idée de la formation

161 Puisque sur le dos du *noyé* il y a une note manuscrite de l'auteur : « *Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir... [...]* L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvaient imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui a beaucoup donné à M. DAGUERRE, a dit ne pouvoir rien faire pour M. BAYARD et le malheureux s'est noyé ! [...] » Voir Jean-Claude Gautrand, « Hippolyte Bayard. Premier photographe français », in *ibid.*, p. 15-16.

162 Notamment, à l'époque, Bayard avait essayé d'obtenir une reconnaissance institutionnelle pour son invention, mais il fut écarté par des représentants académiciens au profit de Daguerre. Le daguerréotype a été spécialement reconnu pour le rendu de l'image.

163 Dans de nombreux ouvrages consacrés à l'invention de la photographie, le bitume de Judée est souvent considéré comme une matière choisie par Niépce pour son blanchiment provoqué par l'action de la lumière, comme l'écrivaient Arago, Georges Potoniée ou Emmanuel Sougez, etc. D'après la reconstitution des procédés de Niépce, une opération menée par Jean-Louis Marignier, le bitume ne donne pourtant pas de blanchiment et l'image obtenue est une image à la fois négative et positive : « Non seulement Niépce n'avait pas écrit que le bitume blanchissait à la lumière mais mieux encore, il avait affirmé qu'il ne changeait pas de couleur », constate Jean-Louis Marignier, « Histoire de la redécouverte des procédés de l'invention de la photographie par Nicéphore Niépce », in *Histoire de la recherche contemporaine* [en ligne], Tome I-N°2, 2012, consulté le 18 février 2017. URL : <http://hrc.revue.org/171>

de l'image : la solidification matérielle.

Niépce cherchait des matières ayant des propriétés décolorantes ou solidifiantes à la lumière comme les sels et oxyde de fer, l'oxyde noir de manganèse, la résine du gaïac ; il utilisa, plus tard, le bitume de Judée¹⁶⁴. Cependant, au lieu d'être noirci ou blanchi, le bitume de Judée durcit et devient insoluble sous l'action de la lumière. Ici, l'apparition par le noir n'est plus, à proprement parler, le moyen d'obtenir l'image. C'est l'insolubilité du bitume qui permet de matérialiser le passage de la lumière. Cette transformation matérielle sous l'action de la lumière, la solidification du bitume, agit comme le noircissement photographique. Jean-Louis Marignier explique :

Cela se traduit sur l'image dépouillée, par des densités variables de vernis, proportionnelles à l'éclairement reçu. Cette propriété est fondamentale pour l'obtention d'une image puisqu'elle permet de restituer les demi-teintes. On peut visualiser cet effet comme une variation de la densité et de l'épaisseur du vernis dépouillé, en fonction de la lumière.

Le vernis étant brun vermeil, on comprend qu'après le dépouillement, les zones qui ont reçu de la lumière et qui sont constituées par du vernis, apparaissent plus sombres que celle restées dans l'ombre où le vernis dissous laisse apparaître le support. Pour l'œil, l'image est négative¹⁶⁵.

Recourant à cette caractéristique matérielle, Niépce réussit à créer une image photographique en chambre obscure¹⁶⁶. Sur une plaque métallique (en étain ou en argent), réfléchissante comme un miroir, la matière insoluble forme une image négative. Mais sous certains angles de vue et conditions d'éclairage, cette image peut être vue en positif, de la même manière qu'un daguerréotype. C'est une image à la fois positive et négative, ce qui permet de la voir comme une image « naturelle ». C'est *Point de vue du Gras à Saint-Loup de Varenne* (Fig. 1.20), considéré comme la première photographie, réalisée par Niépce en 1827.

164 Selon Paul Jay, « C'est pour le Pyrèlophore que Niépce fait venir le Bitume de Judée. Sans le Pyrèlophore, Niépce n'aurait peut-être pas fait ses travaux sur l'héliographie. », in Paul Jay, *Niépce. Genèse d'une invention*, Chalon-sur-Saône : Société des amis du Musée Nicéphore Niépce, 1988, p. 265.

165 Jean-Louis Marignier, « L'invention de la photographie par N. Niépce. Apport de la voie expérimentale », in Société des amis du Musée Nicéphore Niépce, *Nicéphore Niépce, une nouvelle image*, acte de colloque, Chalon-sur-Saône : Société des amis du Musée Nicéphore Niépce, 1999, p. 62.

166 Selon Jean-Louis Marignier, « Niépce mit au point trois types de traitement de l'image au bitume de Judée qui lui donnèrent soit des images gravées dans une plaque métallique (cuivre, étain), soit des images directement positives sur étain, soit enfin des images en noir et blanc sur des plaques d'argent. » *Ibid.*

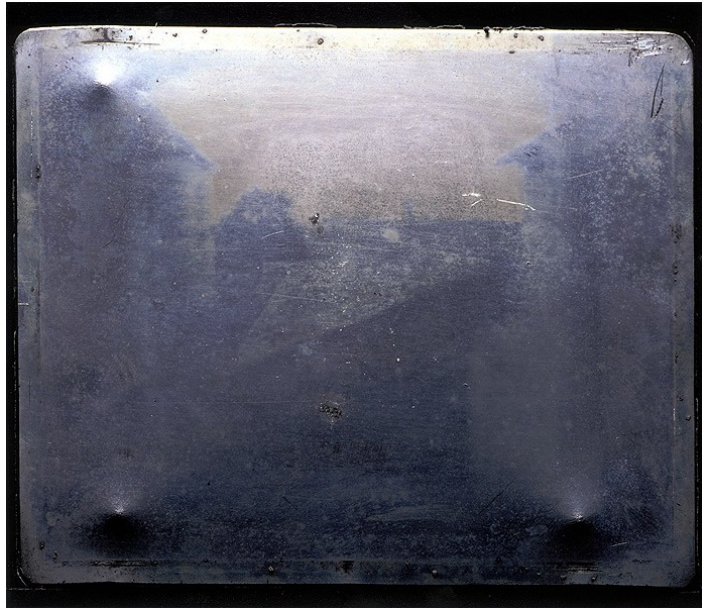


Fig. 1.20 Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras à Saint-Loup de Varenne*, 16,6 x 20,2 cm, la plaque en étain, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, États-Unis.

Le durcissement du bitume matérialise le passage de la lumière, constitue le dessin sur la plaque ; l'insolubilisation du bitume permet, d'une certaine manière, la fixation de l'image, puisque la partie qui n'a pas agi pendant l'exposition se dissout par le lavage. La caractéristique du bitume a résolu une des plus grandes problématiques de Niépce : la fixation, et donc la maîtrise de la réaction photochimique de la matière. Cette transformation matérielle constitue le principe fondamental de l'invention. Niépce a ainsi noté dans sa *Notice sur l'héliographie* :

La lumière, dans son état de composition et décomposition, agit chimiquement sur les corps. Elle est absorbée, elle se combine avec eux, et leur communique de nouvelles propriétés. Ainsi, elle augmente la consistance naturelle de certains de ces corps ; elle les solidifie même, et les rend plus ou moins insolubles, suivant la durée ou l'intensité de son action. Tel est, en peu de mots, le principe de la découverte¹⁶⁷.

Si le noircissement s'associe à l'apparition du trait, de l'image, la solidification incarne, quant à elle, le processus matériel même de la formation de l'image. On a vu, dans le chapitre 1.1, que le noircissement est lié à l'idée de « fixation » pour la peinture ou l'écriture, c'est-à-dire, une « inscription » matérielle sur un support. Pour la

167 Nicéphore Niépce, « Notice sur l'héliographie », 1829, mis en ligne par Le Site archivesniepce.com, [en ligne] URL : <http://archivesniepce.com/index.php/l-heliographie/notice-sur-l-heliographie>

photographie, cette fixation matérielle est techniquement moins évidente, car il s'agit de la maîtrise de la photosensibilité de la matière. La solidification du bitume a permis d'avancer vers la stabilisation de la matière photosensible mais d'une façon radicalement différente de celle du sel d'argent. La solidification manifeste un rapport à la matière de l'image proche de la conception de l'estampe et de la lithographie, que l'on retrouve souvent dans le début de l'invention photographique¹⁶⁸.

Le bitume de Judée était utilisé, du fait de sa couleur noire et sa malléabilité, comme enduit et colorant dès l'époque préhistorique¹⁶⁹, soit bien avant que sa photosensibilité soit connue. Comme le note André Béguin, « Le bitume est certainement le plus ancien produit utilisé comme enduit. Dans la Genèse, il protège "le dedans et le dehors" de l'Arche de Noé¹⁷⁰. » L'usage du bitume paraît aussi ancien que le mythe. Le caractère étanche et protecteur de son usage apparaissant dès la préhistoire, le bitume se retrouve aussi (naturellement) dans les pratiques de conservation du corps des défunts en Égypte ancienne. Selon certaines études, c'est principalement la couleur du bitume qui fait que les fameuses momies égyptiennes et certains objets funéraires sont noirs¹⁷¹. Le noircissement prendrait ici un autre sens : l'enveloppement protecteur pour conserver le corps et le faire renaître. En se référant à la description des opérations d'embaumement égyptien¹⁷², Jacques Connan souligne que l'ajout de bitume comme noircissement rejoint

168 Comment Niépce a-t-il eu l'idée du bitume de Judée ? C'est une question posée par plusieurs historiens, comme Georges Potoniée l'a aussi posé dans *Histoire de la découverte de la photographie*. La connaissance sur le bitume de Judée de Niépce serait probablement issue des deux expériences : dans l'invention du Pyrèolophore et dans des tests lithographiques. Le lien entre l'invention de la photographie et celle du Pyrèolophore est notamment étroit, comme disait Paul Jay : « Sans le Pyrèolophore, Niépce n'aurait peut-être pas fait ses travaux sur l'héliographie. » En 1817, pour faire fonctionner perpétuellement le moteur du Pyrèolophore, Niépce « se procure du bitume du Judée et le mêle à du charbon » pour ses « essais du mélange réduit en poudre comme combustible ». Niépce a ainsi appris des propriétés du bitume, dont la réaction photochimique. Voir Paul Jay, « Annexe XII – Pyrèolophore et photographie », in *op. cit.*, p. 265 ; Nicéphore Niépce, Lettre à Claude Niépce du 12 janvier 1817, *ibid.*, p. 54-55 ; et aussi Manuel Bonnet, Jean-Louis Marignier, *op. cit.*, p. 368

169 D'origine organique, fossilisée, le bitume à l'état naturel est soit solide, soit liquide. Il a joué un rôle important notamment dans plusieurs civilisations des régions du Proche-Orient et de la Méditerranée. D'après des études archéologiques, les usages du bitume se trouvent dans de multiples domaines : pour la construction et aussi le calfatage des bateaux (grâce à son étanchéité), mais aussi en médecine, en agriculture, ou même pour le châtement, la magie et dans les pratiques funéraires de l'Égypte ancienne pour l'embaumement des corps. Sa caractéristique de protection reste emblématique dans la civilisation ancienne : « Dès le Néolithique, les hommes ont décelé par hasard, intuition et déduction les qualités intrinsèques du bitume : pouvoir imperméabilisateur exceptionnel, adhésivité, malléabilité, capacité à se fluidifier sous l'action d'une température relativement peu élevée et à se mélanger à d'autres corps minéraux et/ou végétaux de façon contrôlable. » Jacques Connan, Odile Deschesne, *Le bitume à Suse. Collection du Musée du Louvre*, Paris : Éd. De la Réunion des musées nationaux, 1996, p. 22.

170 André Béguin, *Dictionnaire de la peinture pour les arts, le bâtiment et l'industrie*, tome 1, Paris : André Béguin, 2001, p. 122.

171 Il y a aussi des études qui supposent que la couleur noire des momies est issue de l'effet du vieillissement des baumes. Mais selon les analyses des baumes par la technique de géochimie organique pétrolière, la présence du bitume est trouvée dans ces baumes. Voir Jacques Connan, Guy Ourisson, « De la géochimie pétrolière à l'étude des bitumes anciens : l'archéologie moléculaire. », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 137^{ème} année, n° 4, 1993, p. 901-921.

172 Dans un papyrus égyptien du 1^{er} siècle avant J.C., le bitume est désigné comme « huile du minéral qui fait noircir ». Voir Jacques Connan, *Le bitume dans l'Antiquité*, Arles, Éditions Errance, 2012, p. 81 ; et aussi

l'idée de la renaissance :

Le noircissement est donc au cœur des pratiques funéraires car il est porteur d'une signification symbolique : le cadavre, en se métamorphosant en momie noire, se transforme en Osiris, également de couleur noire ou bleue comme l'eau du Nil, autre symbole de la renaissance, et acquiert ainsi son passeport pour l'éternité¹⁷³.

Porteur du symbole de la renaissance et de la revivification, le noir du bitume crée un lien curieux entre l'embaumement du corps et l'invention de la photographie. Le noircissement funéraire produit une sorte de solidification du corps pour la conservation, et ensuite, la régénération du vivant. Tandis que le bitume, dans l'opération photographique, ne crée pas vraiment du noir sur le support, mais incarne une idée similaire : sous l'action de la lumière, la partie durcie du bitume donne la matière à l'image, et elle permet de conserver, d'une certaine manière, le corps (ou la chair) de l'image. « Rendre permanente l'image projetée sur le papier huilé¹⁷⁴ » n'est-elle pas l'idée principale de l'invention de Niépce ?

Dans les deux pratiques, le noircissement/le durcissement manifestent une transformation matérielle pour conserver le corps humain et son image. Le bitume crée donc un lien entre la solidification de l'image et la momification du corps. Comme le remarque Paul Jay : « La photographie, miroir et bitume, est un tombeau. C'est le lieu de conservation des morts. C'est le commencement d'un temple. C'est le début de l'art¹⁷⁵. » Si la blancheur de la plaque d'étain désigne la lumière qui nous fait voir, la matière donnée par le bitume constituerait la teinte de la réalité que nous voyons.

L'idée de la momification du corps et de l'image nous amène à une métaphore bazinienne de l'image, notamment dans la dimension mystique de l'apparition de l'image. Pour cerner la nature de l'image photographique (et cinématographique), André Bazin introduit l'idée de l'embaumement dans l'origine de la création des arts plastiques :

Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. À l'origine de la peinture

Jacques Connan, « Le bitume des momies égyptiennes, un passeport pour l'éternité », in *La Recherche*, n° 238, décembre 1991, volume 22, p. 1503-1504.

173 Jacques Connan, *Le bitume dans l'Antiquité*, Arles : Éditions Errance, 2012, p. 81.

174 Jean-Louis Marignier, « Aux origines de la photographie : Nicéphore Niépce », *Communications prononcées de l'Académie des beaux-arts* [en ligne], séance du 25 juin 2008, p. 63. Consulté le 05 mars 2018. URL : http://www.academiedesbeauxarts.fr/upload/Communication_seances/2008/04-2008-Marignier%20-%203.pdf

175 Paul Jay, *Niépce. Genèse d'une invention*, op. cit., p. 272.

et de la sculpture, elle trouverait le « complexe » de la momie.¹⁷⁶

Et la photographie et le cinéma peuvent s'inscrire dans le même projet que les arts plastiques : « la défense contre le temps¹⁷⁷ », voire « sauver l'être par l'apparence¹⁷⁸ ». Dans les essais des premiers inventeurs de la photographie, se trouverait l'idée de momification, car il fallait non seulement faire apparaître une apparence fidèle à son modèle (à l'aide de la matière sensible), mais aussi « figer » la trace matérielle. Niépce n'en avait probablement pas conscience, mais le bitume dans le procédé photographique semble engendrer la même idée de « protection » que dans l'antiquité.

Ce lien entre le bitume antique et le bitume photographique paraît « curieux », parce que les deux ont, d'une certaine manière, à voir avec l'idée mystique de l'« origine » : l'origine de l'image, de l'art. En analysant ce texte fondamental de Bazin, Joel Snyder disait : « Il me paraît impossible de dissocier sa description de la photographie et ce mythe originel de la représentation. Autrement dit, Bazin comprend bien que l'ontologie qu'il propose est elle-même mythique, magique, réfractaire à toute intelligence critique¹⁷⁹. » Cette dimension mystique et magique perdure tout au long de la « préhistoire » de la photographie, car il s'agit avant tout d'une histoire d'apparition : l'apparition d'une image, et la notion d'apparition appartient symboliquement à l'ordre surnaturel. L'apparition s'attacherait toujours à l'étonnement, comme Talbot décrit la genèse de son invention, qui « apparaît sous un jour intime, pastoral, romanesque et merveilleux¹⁸⁰ ». Alors que le noircissement (et aussi la solidification) marque la dimension concrète, matérielle, du départ de cet action. Puisque l'apparition d'une image est aussi *technique*.

176 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Édition du Cerf, 2011 (1958), p. 9.

177 *Ibid.*

178 *Ibid.*

179 Joel Snyder, « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 27 mai 2016, consulté le 02 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>

180 François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012, p. 130.

Chapitre 2

Noircissement comme révélation

Par le noircissement au sel d'argent, la première image obtenue fut une image *négative*. Elle a été considérée comme un échec, une représentation incomplète, du fait d'une inversion de valeur de luminosité du référent. Cependant, dans l'image, l'ombre à la place de la lumière n'est pas la seule chose inversée, il y a aussi une inversion géométrique dans les deux sens directionnels de l'image, c'est-à-dire, au sens vertical (le haut et le bas de l'image sont inversés) et au sens latéral (la gauche et la droite de l'image sont aussi inversés). L'étrangeté de l'image noircie était difficilement acceptable au XIXe siècle. Ce ne sont pas les sens inversés de l'image qui ont empêché de créer une image « naturelle » mais le noir quand il occupe la place de la lumière. Comme disait Michel Frizot, « D'une absolue nouveauté, ces "images" techniques d'un genre inédit sont difficiles à nommer : il n'y a pas de mot pour cela ; et ces essais n'ont pas même fonction d'images, c'est-à-dire de représentations¹⁸¹. »

Etant une image qui n'a pas fonction d'image, la notion de négatif instaure un nouveau rapport à l'image, et une nouvelle approche de sa fabrication ; elle suggère finalement une *photographicité*, à savoir « ce qui est photographique dans la photographie¹⁸² ». Cet « artefact primaire du dispositif photographique¹⁸³ », issu du noircissement, le négatif, est considéré dès lors comme une matrice pour engendrer ensuite des images.

La notion de négatif incarne un système d'inversion dans la fabrication de l'image, un rapport bipolaire au positif, une idée de passage (vers un monde caché).

181 Michel Frizot, « Et inversement : le négatif et le noir et le blanc », *Trafic*, n° 40, 2001, hiver, p. 71.

182 François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris : Armand Colin, 2017 [1998], p. 112.

183 Michel Frizot, *loc. cit.*, p. 74.

2.1 La notion de négatif

En explorant le concept de *photographicité*, François Soulages explique : « une des caractéristiques de la *photographicité* est l'inachevable, à savoir le fait de posséder des potentialités toujours déployables à l'infini : la photographie est donc l'*art du possible*, pris au sens fort. » Et les potentialités dont parle l'auteur proviennent du travail sur cette image négative – artefact primaire du dispositif photographique.

Cette image n'est reconnue comme une procédure de fabrication de la photographie, qu'au moment où le physicien anglais John Herschel l'a dénommée « négatif »¹⁸⁴. Il s'agit d'une première image produite en vue de l'obtention du « positif ». Pour obtenir cette image positive, le négatif sera rendu transparent¹⁸⁵ pour laisser la lumière impressionner un autre papier sensibilisé. La quantité de la lumière sera modulée, selon les zones d'ombres et de lumières du négatif avec leurs différentes densités des sels d'argent noircis : le noir opaque du négatif, issu de la forte luminosité, va occulter la traversée de la lumière, et redonnera, cette fois ci, la clarté à l'image. Par ce deuxième noircissement, l'ordre des lumières et des ombres peut être rétabli ; une image positive est ainsi produite (Fig. 2.1).

184 Le terme « négatif » est apparu en 1840 pour désigner l'image négative obtenue par le noircissement. Le terme opposé, le « positif », qualifie donc une image ayant les valeurs identiques au référent. Ces deux termes donnés par le physicien à l'image photographique rejoignent la notion de la bipolarité dans les théories de la physique de l'époque. Notamment, l'invention de la photographie n'a pas été seulement reconnue pour un usage artistique, mais elle a été immédiatement placée dans une filiation historique de la physico-chimie. Comme l'explique Michel Frizot, explorer un *stade du négatif* c'est : « s'efforcer de circonscrire l'éclosion de cette notion de négativité comme des néologismes qui y sont liés principalement autour de la pragmatique de l'électricité, du magnétisme et de la théorie des nombres, à la fin du XVIIIe siècle. Une définition progressive du concept de "négativité" en sciences précédera logiquement la reconnaissance de validité d'une "image négative". » Michel Frizot, « L'image inverse », *Études photographiques* [En ligne], 5 | Novembre 1998, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 09 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/165>

185 À l'époque de l'invention du calotype (le premier procédé du négatif, inventé par Talbot), pour obtenir des images positives par contact, il nécessite des moyens pour rendre translucide le papier du négatif. En général, il s'agit de l'application d'une couche de cire d'abeille ou d'huile sur le papier. Cela produit une tonalité de noir plus chaud (c'est-à-dire, un noir légèrement sépia), et le degré de cirage ou d'huilage peut donner une apparence plus ou moins mate et peut aussi changer le degré de la transparence. Voir Christine Barthe et Anne Cartier-Bresson, « Négatifs sur papier », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris : Marval / Paris Musées, 2008, p. 72-75.



Fig. 2.1 William Henry Fox Talbot, *An oak tree in winter*, vers 1842-43, le négatif du calotype (gauche), 19.4 x 16.6 cm ; le tirage en papier (droite), 19.4 x 16.6 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Issu du phénomène du noircissement photochimique, le négatif est un objet unique et *irréversible*¹⁸⁶. Mais son inversion des valeurs naturelles offre une production multipliée (théoriquement à l'infini) de l'image positive, à travers l'insolation (donc, le noircissement). Cette opération est l'étape du tirage, considérée comme le « travail du négatif¹⁸⁷ ». Chaque tirage peut avoir un aspect quelque peu différent selon le temps d'exposition ; avec la variation des procédures du développement et de la fixation, il est possible de créer une gamme d'effets variés sur le tirage. De ce point de vue, le négatif permet donc non seulement la production et la reproduction des épreuves positives, mais est aussi considéré comme un espace de travail qui ouvre toutes possibilités d'interprétation au tirage de l'image positive, comme *l'inachevable*¹⁸⁸.

186 Le négatif est issu d'une série d'opérations irréversibles : « l'acte photographique une fois accompli est irréversible, on ne peut pas ne plus faire en sorte qu'il n'ait pas été, le photographe peut toujours photographier à nouveau, mais non réenclencher le même processus : le film n'est plus vierge, mais exposé ; on ne peut retrouver la virginité originare ; de même, les cinq étapes suivantes – révélation, arrêt, fixation, lavage, séchage – sont irréversibles. » François Soulages, *op. cit.*, p. 115.

187 François Soulages divise la fabrication d'une photographie en trois étapes : l'acte photographique, l'obtention du négatif et le travail du négatif. Pour la première, il s'agit d'exposer la pellicule à la lumière (le noircissement) : « le film vierge est donc transformé et devient le film exposé ou insolé » ; la deuxième étape consiste à « transformer ce film exposé en négatif » - le temps du développement ; la troisième étape est le tirage de la photographie, c'est-à-dire, « le passage du négatif à la photo elle-même. » François Soulages, *ibid.*, p. 113-114.

188 Le travail du négatif suggère l'idée de l'inachevable, puisqu'« à partir d'un négatif, on peut faire un nombre infini de photos différentes en intervenant de façon particulière à chacune des six étapes – exposition, révélation, arrêt, fixation, lavage, séchage ; ainsi, à partir d'un même négatif, le travail du négatif est *inachevable*, dans la mesure où il peut toujours être repris et accompli une nouvelle fois, et cela de façon potentiellement différente. » François Soulages, *ibid.*, p. 115.

Cette qualité d'inachevable du procédé négatif le distingue des procédés du positif direct qui créent une image comme objet unique et qui exigent une précision rigoureuse durant les opérations, notamment pour le daguerréotype¹⁸⁹. Alors que le travail du négatif permet d'ouvrir un nouvel espace de travail, d'expérimentation, d'interprétation, d'intervention artistique. Traditionnellement, les effets visuels et la retouche photographique s'effectuent à partir de cette phase. Dès les années 1840, le travail sur le négatif semble la partie la plus essentielle pour obtenir une belle photographie. C'est aussi à ce moment-là que le négatif n'est plus un simple élément technique, il est aussi intéressant en tant qu'« objet esthétique¹⁹⁰ ».

Cependant, cet aspect essentiel du « travail » de photographe n'a pas souvent été pris en considération, et reste la part « la plus occultée du processus photographique¹⁹¹ ». Car, très souvent, seul le positif est considéré comme œuvre, et le négatif désigne juste un élément technique, un *état intermédiaire*. Et pourtant, c'est souvent sur le négatif que l'on peut trouver le plus d'informations sur le travail d'un photographe (ou même d'un cinéaste, notamment du cinéma muet). Cette occultation pourrait aussi expliquer, d'une certaine manière, l'absence de l'histoire de la retouche photographique¹⁹², puisque cette dernière a été attachée à l'intervention sur le négatif.

189 Inventé en 1839, le daguerréotype atteint une perfection technique vers 1843 et est devenu une référence de qualité photographique, dominante sur le marché. C'est un procédé positif direct. L'image produite sur plaque miroitante n'est pas pigmentaire mais réflexive – elle apparaît à la fois positive et négative selon l'angle de vue. Comme disait Michel Frizot, c'est « une méthode qui ne se soucie pas de négativité. ». Cependant, pour obtenir un bon rendu d'image, il exige des opérations très précises et plus compliquées que le procédé du négatif sur papier. Michel Frizot, « L'image inverse. Le mode négatif et les principes d'inversion en photographie », *loc. cit.* Voir aussi Grant Romer, « Daguerréotype », in Anne Cartier-Bresson, *op. cit.*, p. 24-26.

190 C'est notamment après quelques publications des procédés négatif papier comme celle de Louis Désiré Blanquart-Evrard (1847) et celle de Gustave Le Gray (1851), que le rendu de l'image s'améliorait. Ces améliorations techniques, comme remarque Philippe Néagu, donnèrent au négatif-papier « une plus grande précision dans les détails, plus de velouté dans le modelé, et par la vision en transparence, accentuait l'effet de nocturne. C'est sans doute la période où le négatif est le plus intéressant en tant qu'objet esthétique. » Philippe Néagu, « Le négatif », in *L'invention d'un regard (1839-1918) : cent cinquantième de la photographie, XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 23.

191 Michel Frizot, « L'image inverse. Le mode négatif et les principes d'inversion en photographie » *loc. cit.* L'historien explique des raisons de cette ignorance du négatif : « l'analyse esthétique ou historique fait trop souvent l'économie de la praxis et de sa genèse : le négatif est absenté, par indifférence ou par ignorance, de la plupart des études publiées dans le champ contemporain ou le domaine historique, à tel point que certains écrits paraissent postuler une épiphanie directe de l'épreuve "positive", à l'évidence lisibilité. L'occultation du négatif est un fait historique indéniable, résultant notamment de la miniaturisation des appareils (donc des négatifs), de l'automatisation des processus, de la délégation (à des laboratoires ou des assistants) du traitement du négatif et du tirage des épreuves. »

192 Par rapport à la retouche photographique, André Gunthert considère que c'est « une pratique sans histoire » car cette pratique est systématiquement niée dans son historiographie. L'expression « sans retouche » a profondément marqué l'esprit des photographes et des critiques. Cela peut signifier la maîtrise de l'outil, la qualité technique et répond bien au « régime de vérité » que l'on donne spécifiquement à la photographie. Voir André Gunthert, « “Sans retouche” », *Études photographiques* [En ligne], 22 | septembre 2008, mis en ligne le 18 septembre 2008, consulté le 11 mars 2018. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/1004>.

Occulté, et pourtant essentiel, le travail du négatif est un passage technique pour obtenir une image finale. Il s'effectue notamment dans la chambre noire, dans le laboratoire, dans les lieux uniquement accessibles aux créateurs de l'image. Il exige d'abord que ces manipulations se passent *dans le noir*. Avec ou sans retouche, ces opérations impliquent toujours un déplacement ou un décalage entre le négatif-matrice et les tirages positifs. La méconnaissance du négatif en tant que passage au « noir » permet aussi de ne pas lever les secrets de fabrication qui font qu'une image photographique s'adapte au « régime de vérité », à son propre mythe, pour sa « fidélité » et son « exactitude » au réel.



Fig. 2.2 Anonyme, Portrait de jeune femme, tirage moderne sur papier albuminé d'après négatif verre au collodion humide, 17,6 x 12,7 cm, vers 1875, collection particulière, illustration tirée de l'article d'André Gunthert, « Sans retouche », *loc. cit.*



Fig. 2.3 Anonyme, Portrait de jeune femme, négatif verre au collodion humide, de gauche à droite et de haut en bas : côté recto, côté verso, détail du visage au verso, collection particulière, illustration tirée de l'article d'André Gunthert, « Sans retouche », *loc. cit.*

En réalité, dès la publication du premier procédé de négatif – le calotype –, étaient déjà apparues certaines interventions sur le négatif en vue du positif : il s'agissait de « corrections » au pinceau à l'encre, à l'aquarelle, à la gouache ou au crayon graphite, ou bien avec des masques, pour corriger des défauts issus du traitement ou encore de la surexposition de certaines zones de l'image. Au XIXe siècle, la méthode de retouche peut

être résumée en trois mots : « arrondir, effacer, polir¹⁹³ ». À travers ces gestes, sont principalement créés des effets pour le rendu de la peau. Dans le mode d'inversion du négatif, noircir produit un effet contraire : effacer et éclaircir (Fig. 2.2, 2.3).

Le négatif est une pure invention technique. Une *image négative* induit un bouleversement perceptif, cette inversion est « une innovation fondamentale de la vision, car pour la première fois dans l'histoire de la représentation des formes, l'univers était rendu en valeurs inversées¹⁹⁴. » Cette nouveauté visuelle remet en question nos habitudes perceptives. Face à une telle image, même si c'est « du jamais vu immédiatement compréhensible comme une représentation d'un référent, d'une extrême fidélité¹⁹⁵ », nous avons besoin d'un moment d'accoutumance pour la comprendre. L'inversion détourne le rapport direct entre la réalité et la représentation de ce que peut proposer une photographie. Elle permet d'instaurer une distance entre la perception visuelle et la compréhension intellectuelle et de « voiler les identités de choses¹⁹⁶ » (Fig. 2.4).

Même dans une époque où le procédé argentique est obsolète, et où le négatif en tant qu'élément technique¹⁹⁷ n'a plus de raison d'être, le « mode négatif » persiste toujours dans le traitement d'image comme un choix esthétique, puisqu'il permet une représentation de l'exacte inversion du référent, l'inversion étant devenue une opération pour singulariser le monde. Les objets, les choses semblent arrachés de leur environnement et flottent sur la surface de l'image.

193 Paul Piquépé, *Traité pratique de la retouche des clichés photographiques : suivi d'une méthode très détaillée d'émaillage et de formules et procédés divers*, Paris : Gauthier-Villars, 1890, p. 29.

194 Philippe Néagu, *op. cit.*, p. 20.

195 Michel Frizot, « Et inversement : le négatif et le noir et le blanc », *loc. cit.*, p. 75.

196 J'emprunte ici l'expression du photographe John Batho dans la présentation de sa série photographique *Couleur froide*. Cette série de la « nature morte citadine », prise dans l'est de Paris, est composée d'images négatives en couleurs. L'inversion colorimétrique du négatif argentique crée une dématérialisation du réel et donne une impression irréelle avec une tonalité froide de bleu. John Batho a expliqué le choix de l'image négative : « Comment alors concilier l'esthétique et le social, l'esthétique et l'empathie ? J'ai fait le choix du négatif pour répondre à cette question ? Ainsi, tout en saisissant le sujet dans son actualité, je le tiens à distance comme pour une lecture sur négatoscope. Cette curieuse radiographie aux couleurs inversées réclame un examen attentif, évite que le regard ne se perde dans une lecture de surface. Au lieu d'apparaître dans la couleur qu'il renvoie, le sujet se révèle dans la couleur qu'il retient : ce qui se voyait orange devient bleu, le rose devient vert, l'ombre devient lumière... Seul le gris reste gris. La vision en couleur froide qui en résulte, d'une beauté étrange, perturbe et désigne la crudité du réel, voile les identités pour en mieux dire l'affligeante universalité. », John Batho, *Couleur froide*, Paris : Terre Bleue, 2010, p. 2.

197 Pour l'image numérique, nous avons aussi la notion du *négatif numérique*, mais il ne s'agit pas d'une image inversée comme la photographie analogique, mais d'un fichier brut sans aucun post-traitement – le format RAW, un état original (sans aucune altération) de l'image à « développer », sur lequel appliquer les réglages souhaités. C'est un format notamment pour la sauvegarde de l'image numérique. Voir Jeff Schewe, *Le négatif numérique : développer ses fichiers RAW avec Photoshop, Camera RAW et Lightroom*, trad. de l'anglais par Volker Gilbert, Paris : Eyrolles, 2013.



Fig. 2.4 John Batho,
Quai d'Austerlitz 75013 Paris, 06.05.2008
(14h59), 112 x 91 cm,
© John Batho



Fig. 2.5 Aneta Grzeszykowska, *Negative Book #58*, 2012-2013,
tirage photographique en encre pigmentaire sur papier en coton,
38 x 50 cm © Aneta Grzeszykowska / Galerie Raster, Varsovie

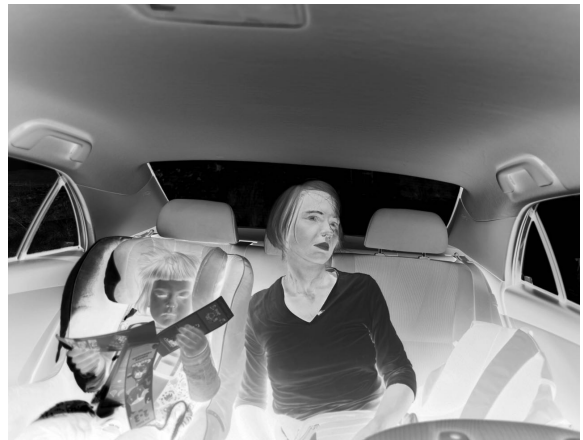


Fig. 2.6 Aneta Grzeszykowska, *Negative Book #47*, 2012-2013,
tirage photographique en encre pigmentaire sur papier en coton,
38 x 50 cm © Aneta Grzeszykowska / Galerie Raster, Varsovie

Noir pour blanc : l'inversion comme révélation de la fabrication

Le « mode négatif » comme geste d'inversion redonne du noir aux images. Cette noirceur me paraît emblématique dans l'œuvre d'Aneta Grzeszykowska¹⁹⁸ – la série photographique *Negative Book* (2013/2014) et la vidéo *Negative Process* (2014). Pour cette série, l'artiste polonaise se met en scène dans sa vie quotidienne : dans sa maison, à la ville, avec sa famille, ou durant un voyage. Cependant, ce ne sont pas simplement des photos de famille ordinaires. Toute cette série est montrée en image négative. L'inversion des valeurs semble capable de bouleverser la banalité du quotidien de « créer un choc visuel¹⁹⁹ ». De plus, très curieusement, ce ne sont pas non plus de simples images négatives : dans ces images apparues négatives, seule la figure de l'artiste paraît en positif (Fig. 2.5, 2.6).

Dans la vidéo – *Negative Process* (Fig. 2.7), on peut voir le processus de fabrication des photographies de *Negative Book*. Pour apparaître « positif » dans une image négative, le noircissement est opéré deux fois de deux manières : d'abord de manière picturale et ensuite photographique. Premièrement, l'artiste noircit son corps en le peignant avec une épaisse peinture noire, seules quelques zones d'ombres du corps sont soulignées en blanc. Avec des coups de pinceau, elle inverse le rapport ordinaire entre clair et sombre, et crée une interprétation en négatif d'elle-même dans le monde du réel (ou de la vision naturelle). Avec le contraste clair-obscur inversé et exagéré (par les traits de pinceau et la densité de la peinture), l'artiste est devenue méconnaissable. Ensuite, une fois l'inversion picturale terminée, la prise de vue photographique fait à son tour le noircissement, et on obtient un négatif comme image finale. L'inversion s'opère donc de nouveau, et comme tous les objets photographiés, les valeurs du corps de l'artiste sont aussi inversées : la peau noire devient claire, les ombres blanches retrouvent leur manière habituelle d'être. Avec la double inversion, l'artiste apparaît en positif, mais seule au monde du négatif. L'étrangeté

198 Née en 1974 à Varsovie, l'artiste polonaise Aneta Grzeszykowska collabore régulièrement avec Jan Smaga depuis sa formation en beaux-arts dans les années 1990. S'appuyant notamment sur le corps comme matériau principal de sa création, Grzeszykowska pose la question de l'apparence, au travers des moyens photographiques et vidéographiques. Avec des traitements numériques, elle crée, à partir de son propre corps ou ceux de son entourage, de nouveaux « êtres » ordinaires mais invraisemblables, comme une sorte d'aliens de la société contemporaine. Souvent à l'humour noir et parfois provocatrices, ses œuvres – telles les séries *Untitled Film Stills* (2006), *Selfie* (2014), *Negative Book* (2013-2014) – remettent en cause l'image sociale de la femme, ou encore sa propre existence et son identité féminine. On verra sa vidéo intitulée *Black* (2007) dans le chapitre 4.

199 Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris/Bruxelles : De Boeck, 1998, p.77

du corps d'artiste n'est donc pas diminuée. Sa double inversion rompt la cohérence interne des valeurs de l'image. Une image, c'est soit en négatif, soit en positif ; la double inversion « partielle » ne convertit pas l'incomparabilité entre deux mondes.



Fig. 2.7 Aneta Grzeszykowska, *Negative Process*, 2014, captures de vidéo, Single channel video, durée : 6'13" © Aneta Grzeszykowska / Galerie Raster, Varsovie



« Face à ces images aux valeurs inversées, nos habitudes de perception sont troublées et demandent un moment d'accoutumance, semblable à celui nécessaire lorsque nous nous trouvons soudainement dans l'obscurité²⁰⁰. » D'après ces mots de la critique d'art Gunia Nowik, il est intéressant de souligner le parallèle entre « voir une image en négatif » et « être dans l'obscurité ». Ces deux expériences paraissent déstabilisantes, car elles nécessitent toujours du temps, « un moment d'accoutumance », pour comprendre et pour voir. Ce qui paraît perturbant dans une image négative (en noir et blanc) n'est pas seulement l'inversion des valeurs claires-obscurées, mais aussi son obscurité envahissante. Le ciel bleu ensoleillé se transforme en noir opaque et oppressant. Cette noirceur, comme l'inversion, est aussi « artefactuelle²⁰¹ », parce qu'il n'y a aucune « équivalence dans les productions naturelles²⁰² ». Notre attention est ainsi guidée vers les nuances souvent ignorées de la réalité fabriquée.

²⁰⁰ Gunia Nowik, « Aneta Grzeszykowska : les ressources du corps », *Follow Art With Us* [En ligne], mis en ligne le 11 novembre 2016, consulté le 13 mars 2018. URL : <http://followartwithus.com/aneta-grzeszykowska-ressources-corps/>

²⁰¹ J'emprunte ici l'expression de Michel Frizot. Voir « L'image inverse. Le mode négatif... », *loc. cit.*

²⁰² *Ibid.*

Si on a l'impression que ce « monde à l'envers » est dominé par le noir, c'est aussi parce que le noir incarne un pouvoir déstabilisant sur nos perceptions. À ce titre, le noircissement fonctionne de la même manière que l'inversion, en tant que mise en question de la vision « naturelle ».

Cependant, l'étrangeté de l'œuvre de Grzeszykowska semble plus complexe, car il s'agit d'une double inversion : elle montre le négatif du négatif dans un monde en négatif. Le noircissement photographique assombrit le monde en capturant la lumière, mais, avec la ruse de l'artiste (en se noircissant), il redonne à l'artiste la lumière. Cette « positivité » issue d'une « double négation » fait d'elle une source lumineuse dans le noir photographique. Dans l'exemple de *Negative Book #58* (Fig. 2.5), on voit curieusement, une grosse tache blanche en forme du corps humain, située au premier plan. C'est l'« ombre » de la personne qui tient l'appareil photo. Cette manière de montrer la présence du photographe dans l'image reste assez classique. Mais, contrairement à une ombre classique, ici, l'ombre est blanche, légère et lumineuse. Elle préserve la dimension immatérielle d'une ombre, mais tout en restant étrange. Le seul repère pour comprendre cette image serait le visage et la main droite de la petite fille, mais on les voit à peine. Notre regard est d'abord attiré par cette énorme tache blanche, et va ensuite sur le visage de l'artiste, presque aussi blanche que l'ombre. Elle a pris la couleur de l'ombre pour briller dans un monde ténébreux.

La blancheur de la peau provient de la peinture noire opaque. La présence de l'artiste paraît troublante dans toutes les images parce que la peinture a créé un aspect différent. La texture pigmentaire renforce cette opacité picturale. Pour tous les sens, l'artiste a une apparence différente de celle de son environnement. Le noircissement pictural et photographique l'a totalement décontextualisée. D'autres figures en négatif, dont la peau noire est contournée par une faible lumière blanche, apparaissent comme des fantômes. L'artiste est-elle le seul être « positif », réel, dans un monde hanté ? Si « la vision en négatif est une complète discordance de la vérité la plus élémentaire du monde visible²⁰³ », une telle manipulation l'a fait échapper à la réalité des autres, mais elle ne peut empêcher l'apparence étrange qui remet en question la vérité incarnée par l'image positive. Ce jeu de réversibilité nous rappelle, comme le dit Jacques Aumont, que « le négatif de ce négatif n'est pas une image juste : c'est juste une image²⁰⁴. »

203 Philippe Néagu, *op. cit.*, p. 20.

204 Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre*, Paris : Vrin, 2012, p. 83.

Le décalage entre ce que voit l'œil humain et ce que montre l'artefact photographique est accentué par le geste de double inversion. À travers les deux noircissements – en négatif pictural et en négatif photographique –, *Negative Book* révèle un monde hors de notre système perceptif et la réalité fabriquée de l'image positive.

Blanc pour noir : l'inversion comme révélation du sacré

Le mode négatif d'une image peut se manifester comme une forme de révélation de la « vérité ». L'exemple le plus célèbre est sans doute le *suaire de Turin*.

Le *suaire de Turin* fut longtemps un objet polémique : pour certains, il est « l'une des reliques les plus célèbres du monde, puisqu'il s'agit de la seule image du corps du Christ martyrisé²⁰⁵ », en tant que « preuve surnaturelle de sa résurrection²⁰⁶ » ; et pour d'autres, la sacralité de ce tissu est contestable car il peut être un objet « fabriqué avec artifice²⁰⁷ ».

Si cette pièce de drap suscite tant de controverses et de discussions, ce n'est pas seulement à cause de son histoire, mais aussi parce que, sur ce drap, il n'y a *presque rien* à voir. Ainsi que le décrit Philippe Dubois, « tout au plus quelques taches, informes, peu perceptible. Aucune image²⁰⁸. » Cependant, la remise en forme photographique au travers de l'inversion négative révélera la nature *photographique* de l'objet.

C'est pour une étude scientifique que ce linceul de lin, conservé dans la cathédrale de Turin, a été pris en photographie par Secondo Pia en 1898 (Fig. 2.8). Après deux sessions de photographie autorisées par la cathédrale, ce photographe amateur a vécu, pendant le développement des clichés, un moment « miraculeux » : celui de de l'*Apparition divine*. La révélation photographique fut éprouvée comme une révélation psychique par le photographe. Comme le décrit John Walsh :

Enfin il leva la plaque de verre qui gouttait encore. Dans la lumière rougeâtre et diffuse de la chambre obscure on reconnaissait clairement le bord supérieur de l'autel et le gigantesque cadre de bois, mais l'image tachetée sur le suaire semblait complètement

205 Andrea Nicolotti, « Les tribulations d'un linceul – Entretien avec Andrea Nicolotti », *L'Histoire*, n° 372, février 2012, p. 41.

206 *Ibid.*

207 *Ibid.*, p. 43.

208 Philippe Dubois, « Le corps et ses fantômes », *La Recherche photographique*, n° 1, octobre 1986, p. 42.

transformée : les tons en étaient plus plastiques, plus profonds..., l'image avait quelque chose à dire. Pia tourna un peu la plaque de côté et regarda le visage. Ce qu'il aperçut fit trembler ses mains, la plaque glissa entre ses doigts, il s'en fallut de peu qu'elle ne se brisât sur le sol. Le fameux visage sur la plaque – les yeux semblaient fermés – présentait une inquiétante authenticité²⁰⁹ !

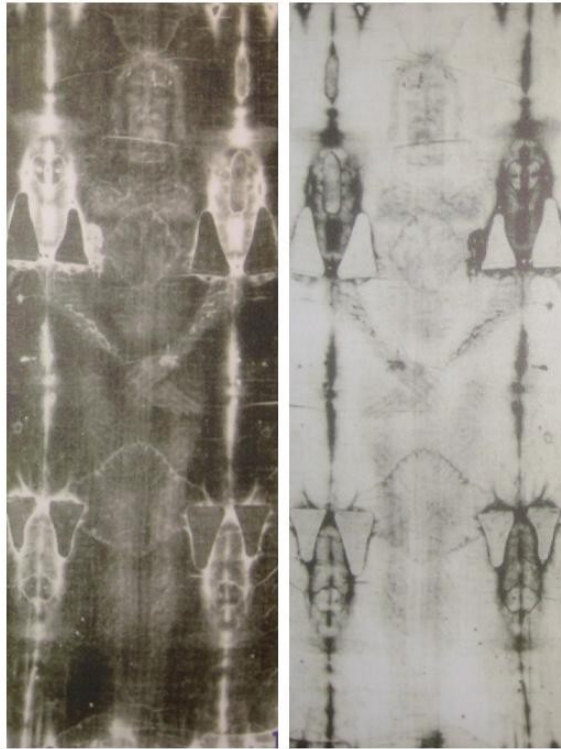


Fig. 2.8 Secondo Pia, Le suaire de Turin, photographie en négatif (gauche) et en positif (droite), 1898.

La forme photographique s'est imposée comme un moyen scientifique pour examiner visuellement l'objet. Sur ce « presque rien », « le négatif donne à voir le visage du Christ avec une lisibilité nouvelle²¹⁰. » Puisque l'inversion négative, en transformant les taches informes en traces blanches, constitue une nouvelle visibilité pour l'examen. La « révélation » de Pia se trouve dans la force du voir : comme le remarque Philippe Dubois, « il s'agit à force de le désirer et de le prévoir, de faire apparaître quelque chose dans le presque rien, de transformer l'archipel de taches en forme, en figure, en corps²¹¹. » On a donc l'impression que l'image de l'homme sur linceul est plus réaliste, voire en relief. La

209 John Walsh, *Das Linnen* [Le linceul], Francfort-sur-le-Main : Scheffler, 1963, p. 28. Cité par Bernd Stiegler, *Images de la photographie. Un album de métaphores photographiques*, trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris : Hermann, 2015, p. 261-262.

210 Pierre-Olivier Dittmar, « La mécanique des suaires », *Groupe Image – Un carnet de recherche du GAHOM* (CRH-EHESS) [En ligne], mise en ligne le 3 décembre 2012, consulté le 20 mars 2018. URL : <https://imageded.hypotheses.org/474>

211 Philippe Dubois, *loc. cit.*, p. 44.

mise en forme en négatif photographique révèle presque une apparition immatérielle, puisque la légèreté des taches blanches floute la forme en donnant un effet « auratique ». La forme blanche se détache du fond sombre, comme si le corps du Christ ressortait de la surface du tissu. Comme l'écrit Nicole Brenez :

L'inversion des valeurs optiques nous fait basculer dans un univers où le simple décalque technique ne se superpose pas exactement au dispositif mais laisse apparaître une autre version du monde, une version auratique, souvent funèbre et toujours magique²¹².

Avec cette dimension « auratique », le négatif photographique fonctionne ici comme une forme de révélation. Et pourtant, l'aspect réaliste de la forme blanche, reconnaissable comme un visage et un corps, semble proche d'une image, non pas négative, mais *positive*. La clarté peut se présenter comme le rendu de la peau. Si l'image obtenue par Pia représente une image positive, le linceul de Turin peut déjà être considéré comme une sorte de « négatif ». C'est aussi le propos de Paul Vignon, qui considère que l'image qui se forme sur le linceul est d'abord « vaporographique²¹³ ». Ce terme est proposé par Vignon dans son étude sur l'image photographique de Pia, pour désigner la formation de l'image du linceul, non pas par contact mais par projection. Comme le rappelle Peter Geimer, cette étude qui « traite en effet le suaire comme un cliché, s'inscrit pleinement sous les auspices du photographique et en adopte la logique²¹⁴. » Si l'image du linceul se forme, comme une image première, sous une logique de la photographie, le négatif obtenu par Pia serait le négatif d'un négatif, donc une image positive. La « divinité », possédée par ce linceul, est aussi révélée par l'inversion photographique. La trace blanche qui remplace des taches noires ressemble à une sorte d'auréole en diffusant une aura divine. La forme négative permet de rendre visible l'invisible, et de proposer une vision singulière.

212 Nicole Brenez, *op. cit.*, p.77

213 Il s'agit d'une hypothèse proposée par Paul Vignon qui a effectué une étude autour le linceul de Turin seulement à partir des négatifs de Seconde Pia. Cette étude, publié en 1902, a aussi suscité des controverses, car, après une série d'examen, il a conclu que l'image sur le linceul est créée par *projection* comme une image acheiropoïète (une image qui n'est pas créée de la main de l'homme) et non pas par contact du corps de Christ, puisque l'empreinte par contact peut produire des déformations proportionnelles et ce n'est pas le cas. Dans son hypothèse, cela résulte d'une radiation ou d'une émanation issue du corps du Christ. L'image du linceul est donc une impression « vaporographique ». Mais Vignon n'a pas vraiment expliqué les causes de ces effets physico-chimiques. Voir Paul Vignon, *Le Linceul du Christ. Étude scientifique*, Paris : Masson, 1902 ; Peter Geimer, « L'autorité de la photographie. Révélation d'un suaire », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, pp. 67-99.

214 Peter Geimer, « L'autorité de la photographie. Révélation d'un suaire », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, p. 87. [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 2 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/189>.

L'image négative comme révélation d'un état autre

En effet, les images négatives sont capables d'interroger nos habitudes perceptives et de suggérer un nouveau rapport à la représentation du monde, comme si mettre le noir à la place de la lumière signifiait un monde à l'envers. Et l'« envers des choses », chez certains artistes, permet de créer un accès à un imaginaire singulier et étrange. Le stade négatif comme passage technique se transforme ainsi en passage vers un état autre, un univers autre.

Cette idée du passage du monde normal à un « monde anormal²¹⁵ » est utilisée par plusieurs films de fiction, notamment de genre fantastique, comme par exemple, le célèbre *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau et *Orphée* (1950) de Jean Cocteau, dans lesquels les images négatives désignent le passage du monde des vivants à celui des morts.

Dans *Nosferatu*, le plan en négatif, qui représente le principal passage routier, est directement monté au sein de la séquence du chemin vers le château du vampire²¹⁶. Tandis que, pour *Orphée*, Jean Cocteau a utilisé le procédé de la transparence pour intégrer les personnages en positif dans un paysage en négatif. Dans la scène du premier passage au monde des morts d'*Orphée*, les acteurs sont assis dans une voiture, située au premier plan, et les images négatives sont projetées comme arrière-plan. La caméra est placée dans la voiture pour filmer les acteurs à l'intérieur ; on peut voir le paysage défilé à travers le pare-brise. Les images en positif restent donc plutôt immobiles, alors que les images négatives du paysage sont en mouvement (Fig. 2.9).

215 « Mais, même en faisant abstraction de ce savoir [technique], le négatif nous impose l'évidence d'un monde anormal. », Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 80.

216 Voir l'analyse de Jacques Aumont sur ce film. *Ibid.*, p. 84-86.



Fig. 2.9 *Orphée* (1950) de Jean Cocteau

Après la scène de l'affrontement au Café des poètes, la princesse amène le jeune poète mourant – Cégeste – dans la voiture, et demande à Orphée de la suivre. L'événement devient de plus en plus étrange, on a l'impression qu'un voyage inconnu commence, mais aucune explication n'est fournie. « Prenez le chemin habituel », dit la princesse. On voit ensuite, à travers le pare-brise, que le paysage ordinaire, en positif, se transforme en paysage négatif : le ciel blanc devient noir et de sombres arbres deviennent opalescents. Cette transition entre le paysage et son inverse se réalise en fondu enchaîné en arrière-plan. Le voyage fonctionne aussi comme un fondu enchaîné, c'est un passage transitoire entre le monde des vivants et celui des morts. Le trucage de la transparence en projection frontale fait comprendre que les personnages sont en train d'entrer dans un pays étrange. Le paysage en mouvement nous décrit l'ambiance et l'apparence du monde inconnu, en négatif, comme un « monde à l'envers », dans lequel c'est le noir qui donne la lumière. En suivant le chemin noir, Orphée s'approche du pays de la Mort.

Mais ces deux mondes inversés semblent rester encore compatibles, car Jean Cocteau les fait cohabiter dans l'image à travers la transparence. Ce trucage permet donc de combiner, dans le même plan, les images de deux registres : on voit à la fois les images positives et négatives, les vrais acteurs filmés et le faux décor projeté ; on voit à la fois le « réel » et le « fantasma ».

Même si l'image négative est un effet familier, il est toujours troublant de voir le basculement d'un mode à un autre, du positif au négatif et inversement. Car cela remet en question la compréhension du monde tangible. « Le négatif est ainsi donné comme un passage : passage secret que ne peuvent emprunter que des êtres pourvus d'un pouvoir

spécial ; passage initiatique, changeant celui qui le subit²¹⁷ ». Le passage routier en négatif de ces deux films évoque un passage « secret » et « initiatique ». L'interprétation de Jacques Aumont suggère le négatif comme une forme de révélation, qui nous dévoile le secret au-dessous de l'apparence, qui nous apprend à voir et à percevoir l'essence. Et la forme du négatif désigne aussi un état initial de l'image photographique.

Et puisque cet état initial de l'image montre une autre manière de représenter le monde, les images négatives sont souvent employées pour évoquer un état autre, ou un « état second », d'un personnage du film de fiction. Ayant un pouvoir d'abstraction, le négatif semble capable d'inverser la réalité ordinaire et de la transformer en image mentale. Cependant, ce changement de registre provoque aussi la violence, non seulement parce que le bouleversement est souvent brusque, mais aussi parce que le noircissement crée un effet visuel oppressant.



Fig. 2.10 *Le Baiser du tueur* (1955) de Stanley Kubrick
(lecture de gauche à droite et de haut en bas)

217 *Ibid.*, p. 85.

Une autre « route » suggérant un passage secret est la séquence du rêve dans *Le baiser du tueur* (1954). Stanley Kubrick a utilisé quatre plans en négatif pour composer un passage onirique, le rêve du protagoniste, Davy Gordon, un boxer (Fig. 2.10). Le rêve est violemment interrompu par les cris de sa voisine d'en face, Gloria. Cette intrusion sonore fait rencontrer ces deux personnes et ainsi commence leur histoire commune.

Un peu comme dans *Orphée*, ce passage, composé de quatre plans très courts de 3 ou 4 secondes, montrent également une vision frontale au volant depuis un véhicule. La vitesse de l'avancement donne l'impression que les bâtiments des deux côtés en couleur argentée s'ouvrent vers nous, et que l'on est en train de s'enfoncer vers le noir du fond. La bande sonore domine l'ambiance de la séquence : avant ces plans de rêves, le plan sur l'homme qui se couche est accompagné d'une musique douce. Cette musique douce se termine avec un fondu de sortie avec l'image en fondu au noir, et ensuite, apparaissent en fondu les plans en négatif avec le son instrumental et métallique comme bruit de fond, auquel se superposent les cris d'un homme. Ces cris résonnants et assourdissants sont déjà apparus dans des scènes précédentes (à la fin de son match perdu, lorsqu'une voix d'homme issue du hors-champ se moque de sa défaite). Un cri strident de femme perce le champ sonore. Le héros se réveille et on se rend compte que ce cri perçant n'était pas vraiment dans le rêve, mais dans la réalité diégétique, chez sa voisine. Le patron de Gloria est en train de l'agresser dans son appartement, en face de celui de Davy. Réveillé en sursaut, il part tout de suite pour la sauver.

Cette séquence du rêve en négatif peut être considérée comme un passage introductif pour déclencher l'histoire commune de ce couple ; il signifie donc un tournant diégétique du film. Le rêve comme expression de l'inconscient ; un rêve exprimé par les images en négatif pourrait être rattaché à la métaphore proposée par Sigmund Freud qui oppose le positif au négatif tout comme la conscience à l'inconscient. Dans *l'Introduction à la psychanalyse*, il explique :

Pour nous faire une idée exacte de ce sort [celui du processus inconscient], nous admettons que chaque processus psychique, à une exception près dont nous parlerons tout à l'heure, existe d'abord à une phase ou à un stade inconscient pour passer ensuite à la phase consciente, à peu près comme une image photographique commence par être négative et ne devient l'image définitive qu'après avoir passé à la phase positive. Or, de même que toute image négative ne devient pas nécessairement une image positive, tout processus psychique inconscient ne se transforme pas nécessairement en

processus conscient²¹⁸.

La métaphore de Freud relie la notion de l'inconscient à celle du négatif photographique, puisque il s'agit, pour tous les deux, d'une phase obscure qui précède celle de la prise de conscience, et donc en parallèle, celle de la formation d'une image positive, autrement dit, l'engendrement d'une épreuve. Le développement du négatif (comme l'achèvement du positif²¹⁹) est ainsi mis en parallèle avec le développement de l'Esprit. Cependant, le terme « développement » que Freud a utilisé n'indique pas tout à fait le même processus que celui de l'opération photographique. Comme l'explique Laurence Kahn, la métaphore du cliché photographique, dans l'œuvre de Freud, « implique toujours trois temps : l'impression, le développement du négatif et le tirage de l'image. Le transfert, équivalent du développement du négatif, aboutit avec la perlaboration au tirage de l'image²²⁰. » Dans ce sens, l'opération du « développement » freudien implique deux étapes de la formation de l'image photographique : la révélation de l'image latente pour former le négatif et le travail du négatif (le tirage) pour faire apparaître le positif. Et le « tirage » – donc le « développement » dans le traitement psychanalytique – est juste un travail de la réinversion pour rétablir l'ordre naturel de valeurs. Comme disait Sarah Kofman, « le développement n'ajoute rien : il permet seulement de rendre clair l'obscur²²¹. » Ce qui compte pour Freud, en utilisant cette métaphore, est le phénomène du surgissement de l'image latente dans la cure psychanalytique comme dans l'opération photographique.

Dans l'opposition freudienne entre négatif et positif, entre inconscient et conscient, la phase du négatif est reliée au noir, à l'obscurité, à un monde inversé, se différencie de la notion du positif qui est associée à la conscience, « caractérisée par la clarté, la lucidité²²² ». Cette vision du négatif se trouve aussi dans le cauchemar de Davy : les trois composants du rêve – le défilement des images des rues en négatif, la voix d'homme et le cri de femme – reflètent son angoisse de défaite et révèlent l'entrecroisement des deux personnages, puisque le cri de Gloria perce brutalement la conscience de Davy et le réveille. Son rêve est ainsi interrompu, et sa vie solitaire aussi. Si ce passage du rêve manifeste une expression de l'inconscient du héros, il évoque aussi le drame que vivront les deux personnes dans la suite du film, en images positives : Davy et Gloria risquent

218 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1976, pp. 275-276. Cité par François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012, p. 297.

219 Autrement dit, il s'agit du *travail du négatif* ou du *tirage*.

220 Laurence Kahn, « L'hallucinatoire, la forme, la référence », *Revue française de psychanalyse* [En ligne], 2001/4 (Vol. 65), p. 1057-1074. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2001-4-page-1057.htm> Consulté le 29 mars 2018.

221 Sarah Kofman, *Camera Obscura : de l'idéologie*, Paris : Galilée, 1973, p. 44.

222 *Ibid.*, p. 43.

leurs vies pour fuir la menace de Rapallo.

La suite du film se déroule comme une mise à l'épreuve du couple et fonctionne comme un « développement » au sens freudien. Cela dit, le négatif est encore proche de la phase obscure de l'inconscient, et, pour obtenir l'image positive, il nécessite le « développement » du négatif comme un passage « de l'obscurité à la lumière », « de l'inconscient à la conscience ». Les éléments qui se trouvent dans le passage en négatif – la peur, l'angoisse, la violence, la vitesse, le mouvement – s'incarnent d'une manière ou d'une autre dans la suite du film. Comme le remarque Sarah Kofman,

Quand Freud utilise le modèle de l'appareil photographique, c'est pour montrer que tout phénomène psychique passe d'abord nécessairement par une phase inconsciente, par l'obscurité, le négatif, avant d'accéder à la conscience, de se développer dans la clarté du positif. Mais le cliché peut ne pas être développé. Le passage de l'obscurité à la lumière fait intervenir une sorte d'ordalie, une mise à l'épreuve qui est toujours une épreuve de forces²²³.

Toutefois, cette manière d'interpréter les images négatives du *Baiser du tueur* rencontre très vite une limite, puisque ces images ne sont pas vraiment transformées en images identiques en positif. Et la série d'épreuves du couple ne serait pas non plus comparable au « développement du négatif » freudien, notamment parce que ce dernier – le passage à la clarté – sous-entend « la cure analytique²²⁴ ». Alors que le vrai conflit psychique du héros n'est pas résolu dans le film, malgré le happy-end de la fin du film. Ces images négatives montrent plutôt un état autre, un état de l'inconscient si l'on veut ; elles constituent visuellement un « passage » mais ce n'est pas au sens freudien, c'est-à-dire, le passage de « l'obscurité à la lumière ». Il s'agit plutôt d'un passage pour la narration du film : un passage introductif qui préfigure d'ambiance de la suite du film.

La métaphore freudienne de la photographie, comme François Brunet le souligne, « constitue un niveau minimum d'intelligibilité, un accès métaphorique à la théorie de l'inconscient²²⁵. » La notion du négatif, comme une opposition du positif, est donc utilisée pour mettre en évidence la dialectique dans le mécanisme psychique.

Malgré la limite de cette mise en parallèle métaphorique, le négatif au cinéma sert

²²³ *Ibid.*, p. 38.

²²⁴ *Ibid.*, p. 44.

²²⁵ François Brunet, *op. cit.*, p. 298.

souvent à caractériser l'image positive comme réalité ordinaire de la diégèse, comme réalité de la vision humaine ou encore la conscience. Si l'image positive est considérée comme une représentation exacte de la vision humaine, voire de la raison, le négatif serait son inverse, comme un trouble visuel, physique ou psychique. Cet inverse remet en question l'exactitude du positif et dévoile l'origine technique (souvent occultée) de l'image photographique, autrement dit, sa fabrication : le noircissement photochimique.

L'image négative comme trouble physique et psychique

L'image négative suggère donc un état autre de l'image représentative. Noir pour blanc, blanc pour noir ; l'inversion crée un état « visuellement » *autre* qui pourrait suggérer un état « physiquement » et « mentalement » *autre*.

L'image négative est ainsi employée comme une forme de réflexion, ou même une forme de contestation de la représentation classique. Elle provoque une sorte de trouble visuel, car, en inversant le rapport à la lumière de la vision humaine, elle manifeste un changement violent, violent comme une destruction de la norme conventionnelle.

Plus que la photographie, la forme cinématographique peut accentuer la dimension physique de ce trouble visuel. Parce que le cinéma permet de créer le jeu d'alternance du positif et du négatif, et de mettre en œuvre leur rapport dialectique (une représentation et son inverse) dans un même plan ou une séquence. Avec le mécanisme du défilement cinématographique des images, cela peut produire un effet très physique et très déstabilisant.

Ce jeu d'alternance du positif et du négatif est ainsi utilisé pour se montrer comme une forme de malaise physique ou pour produire une énergie violente. Deux films – un film de fiction et un film expérimental – nous permettront de voir ces effets du trouble à la fois physique et psychique : *Black Snow (Kuroi Yuki)* (1965) de Tetsuji Takechi et *Coming Attractions* (2010) de Peter Tscherkassky.

Black Snow de Tetsuji Takechi²²⁶ est une tragédie qui mélange le sexe, la violence et le contexte politique. Le héros – Jiro – vit dans le milieu de la prostitution, avec sa mère qui gagne sa vie en gérant une maison close à côté de la base aérienne américaine à Yokota. Les soldats américains sont devenus la principale clientèle. En voyant les conditions de vie misérable des femmes exploitées et violentées du fait de la présence américaine, Jiro éprouve de la haine et un sentiment d'impuissance. Sous l'incitation de ses amis, il tue un soldat américain. Plus tard, sa tante sera une deuxième victime. Elle gère un bar et est la maîtresse d'un supérieur de la base, qui bénéficie de commissions dont elle a la garde. Jiro et ses amis volent cet argent puis violent et assassinent sa tante avec le pistolet du soldat tué. Il est finalement arrêté par la police et retenu dans la base militaire.

226 Avant de se lancer tant que réalisateur du film dans l'industrie du cinéma japonais, Tetsuji Takechi était connu pour ses travaux critiques et artistiques du théâtre kabuki. Son film, *Daydream (Hakujitsumu)*, qui date de 1964, est souvent considéré comme le premier film du genre *Pinku eiga (pink film)* japonais, un genre de pornographie soft. *Black Snow (Kuroi yuki)* étant le deuxième film du même genre, a suscité encore plus de polémiques morales et politiques, à cause des scènes érotiques et violentes ; mais si ce film a été censuré et a provoqué un procès pour « obscénité », c'est notamment à cause du contexte politique, puisque l'histoire du film est située dans une maison close au service des soldats américains de la base militaire, et montre l'impuissance du héros (Jiro) et la misère des femmes violentées face au pouvoir américain. Le film évoque d'une certaine manière l'ambiance politique de l'époque et la faiblesse du gouvernement japonais. La censure du film a été considérée comme une répression politique et a ensuite suscité le soutien des intellectuels pour le combat contre le gouvernement et l'autorité américaine. Le film est ainsi considéré comme un manifeste politique et un premier exemple qui a introduit l'élément politique dans le genre *Pinku eiga*. Voir David Desser, *Eros plus Massacre : An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 1988, p. 98-99 ; Jasper Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham, Toronto, Plymouth (UK) : The Scarecrow Press, 2011, p. 236-237.



Fig. 2.11 *Black Snow* (1965)
de Tetsuji Takechi

La séquence qui m'intéresse est située vers la fin du film, au moment où Jiro commence à raconter le motif des deux meurtres. Lorsque Jiro dévoile la relation entre sa tente et le supérieur américain, le chef du bureau s'énerve et lui coupe violemment la parole, en lui jetant un objet. En recevant le coup, Jiro tombe par terre (Fig. 2.11). Un moment de silence se crée et les images sont soudainement devenues négatives. Jiro, habillé en noir, devant le rideau blanc, devient blanc comme un corps lumineux devant un fond noir. Mais son visage est aussi noirci par cette inversion.

Une abstraction de l'expression résulte de ce noircissement, mais cela met en évidence ce moment de choc où on ne sait pas comment réagir. La violence provoque une déstabilisation physique et psychologique du personnage, un état autre, figuré ici par la forme du négatif. Lorsque l'image est redevenue positive, on retrouve le visage de Jiro, et on a l'impression qu'il y a une reprise de conscience : c'est la reprise de la parole ; Jiro continue à raconter l'origine de cet argent.

Vu la réaction de Jiro, le chef américain agit de manière encore plus violente, et cette fois, il le frappe avec son club de golf et hurle sur toutes les autres personnes – un policier japonais et un rapporteur américain – puisqu'ils continuent aussi à noter les paroles de Jiro. Ces coups de force créent un impact menaçant dans cette situation, et donnent aussi un impact directement sur l'image : les images positives se transforment en forme négative et le rythme de la transformation suit chaque coup de violence.

La dénonciation de Jiro provoque un acte oppressant du chef américain ; son coup de violence provoque l'inversion de l'image. Cet état *autre* de l'image et du personnage reflète aussi l'ambiance étrange de la société japonaise face à la force américaine. Au nom de la protection et du contrôle, la présence militaire ne résout pas le problème mais elle en crée autre. Et finalement c'est la soumission qui s'enracine.



Fig. 2.12 *Black Snow* (1965) de Tetsuji Takechi

Dans le dernier plan du film (Fig. 2.12), on voit que, sous la neige, Jiro, prisonnier, rentre avec des soldats dans un bâtiment, et que, dans ce plan fixe, seuls des flocons de neige sont en mouvement. L'image se transforme alors en négatif et nous rappelle la déstabilisation vécue par Jiro. Les flocons de neige sont devenus noirs, flottant dans une lumière étrange. Cette dernière image se présente comme un détournement d'une fin conventionnelle où le criminel est arrêté par le système de justice institutionnel et la morale sauve. Si l'image inversée peut être une forme visuelle de contestation, de remise en question de la norme, cette dernière image inversée nous renvoie à l'incertitude de la situation politique et ses conséquences.

Le projet de Peter Tscherkassky²²⁷ est bien évidemment différent que celui de Tetsuji Takechi pour *Black Snow*. Cependant, la transformation de l'image en négatif me semble produire une énergie similaire.

²²⁷ Docteur en philosophie, Peter Tscherkassky (1958-) est une des figures les plus importantes du cinéma d'avant-garde autrichien. Il commence à réaliser des films à partir de l'année 1979 avec une caméra Super-8, et puis, il travaille notamment sur des films de *found footage*. La série la plus connue de cette approche de création est sa trilogie CinemaScope : *L'Arrivée* (1998), *Outer Space* (1999) et *Dream Work* (2001). Il a co-édité un livre sur le cinéaste autrichien Peter Kubelka en 1995, puis *Film Unframed: A History of Austrian Avant-Garde Cinema* en 2010.

Coming Attractions (2010) de Tscherkassky contient douze séquences dont le matériau provient des images d'archives publicitaires des années 1970 et 1980²²⁸. Le titre de l'œuvre évoque de manière directe la fonction originelle de ces matériaux : des « coming attractions » i.e. des bandes-annonces, des films publicitaires que l'on projette dans une séance de cinéma avant le début du film.

Ce titre appelle aussi une autre référence, une autre forme de cinéma : c'est le cinéma d'attractions, une catégorie du film pour désigner les films des premiers temps. En faisant explicitement référence aux textes de Tom Gunning²²⁹, cette anthologie de « coming attractions » est conçue notamment sous cet angle de réflexion : une mise en relation entre le cinéma d'attractions²³⁰, le film publicitaire et le cinéma d'avant-garde²³¹.

Faisant référence au texte « An Unseen energy Swallows Space », Tscherkassky a modifié le titre du deuxième film de la série – « *Cubist Cinema No. 1 – An Unseen Energy Swallows Face* ». *Face* remplace *Space*, le visage devient un nouvel espace de travail filmique. Ce film me semble particulièrement intéressant pour voir l'effet d'alternance du positif et du négatif, parce que le jeu d'alternance produit une énergie proprement liée au médium photographique et au mécanisme cinématographique. En effet, le négatif en tant que forme spécifique de l'image photographique est plutôt un élément familier dans les

228 Douze passages comprennent une séquence d'introduction (sans titre), « Cinema of Attraction », « Cubist Cinema No. 1 – An Unseen Energy Swallows Face », « Le Sang d'un poème », « Le Ballet monotonique », « Cinema of Distraction », « Cubist Cinema No. 2 – Rough Sea at Nowhere », « Cubist Cinema No. 3 – The Path is the Goal », « La Femme à la tête de caoutchouc », « La Femme orchestre », « Deux minutes de cinéma pur », « Départ de Jérusalem en tracteur ».

229 Notamment « An Unseen Energy Swallows Space : The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film », texte publié en 1983, dans un acte du colloque de Brighton. Dans le texte, Tom Gunning explique le lien entre le cinéma d'avant-garde américain et le cinéma des premiers temps (surtout dans la période de transition (1908-1913), avant que le cinéma narratif ne s'impose comme forme dominante de la production cinématographique). Selon l'auteur, les deux cinémas explorent de manière similaire une nouvelle perception et l'expérience esthétique produites par le médium cinématographique, particulièrement dans le traitement de l'espace. Comme par exemple, dans la comparaison entre *Le Mélomane* de Méliès et *Dog Star Man* de Stan Brakhage, Gunning souligne que ces deux films produisent, par le moyen de la surimpression, un espace métaphorique qui contient le processus de trucage et le conflit entre l'espace tridimensionnel de la représentation et l'espace bidimensionnel de l'image ; ou, dans d'autres exemples, l'auteur pointe que ces deux cinémas ouvrent aussi l'espace fermé de la fiction en créant la connexion entre l'espace de l'acteur (celui de la représentation) et l'espace du spectateur, à travers l'usage du regard caméra ; ou encore, l'exploration spatiale par l'expérimentation du mouvement de caméra, etc. Voir John L. Fell (ed.), *Film Before Griffith*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1983, pp. 355-366.

230 Cf. Viva Paci, *La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

231 Une autre référence visible au cinéma des premiers temps se trouve dans la forme visuelle du carton qui introduit façon « film muet » le titre de chaque chapitre du film. Comme note Livio Belloï, « chaque section du film est introduite (autre effet d'annonce, si l'on veut) par un carton dont la composition évoque inmanquablement le cinéma muet et peut-être même, plus particulièrement, l'habillage visuel privilégié par la fameuse anthologie *Early Cinema. Primitive and Pioneers* jadis publiée par le British Film Institute. » Livio Belloï, « L'archive comme espace de re-création (II) : du recyclage d'images disqualifiées (Peter Tscherkassky, *Coming Attractions*, 2010) », in Giusy Pisano (dir.), *L'Archive-forme : création, mémoire, histoire*, Paris : L'Harmattan, 2014, p. 35.

œuvres du cinéma expérimental²³², et il est aussi apparu de façon systématique dans celui de Tscherkassky. Le négatif est techniquement nécessaire dans la production standard du film ; il se présente donc comme un premier matériau, un premier stade de l'image dans la fabrication du film. Dans des démarches des cinéastes expérimentaux, cet élément technique n'est plus un simple « serviteur » de la représentation du réel mais une « indispensable doublure »²³³. La mise en négatif affirme cette dimension matérielle de l'image pelliculaire. Il décèle le noircissement, le rapport réel entre la matière sensible et la lumière. Il évoque la réalité, celle de l'image, en démasquant sa technicité. Presque inévitablement, la présence de l'image négative inscrit le travail artistique dans une démarche réflexive, qu'elle soit photographique ou cinématographique. C'est aussi dans une telle démarche, que l'on peut inscrire l'œuvre de Peter Tscherkassky.

Chapitre de *Coming Attractions*, « Cubist Cinema No. 1 – An Unseen Energy Swallows Face », résume bien le travail de Tscherkassky et les caractéristiques de son œuvre.

Le titre du film dévoile déjà le contenu et la forme de ce chapitre: d'abord, *Cubist Cinema*, parce qu'il s'agit d'une décomposition d'un matériau et d'une recomposition par juxtaposition des fragments d'images²³⁴. C'est, comme l'expliquent les auteurs de *Du « Cubisme »*, un travail « autour d'un objet pour en saisir plusieurs apparences successives qui, fondue en seule image, le reconstituent dans la durée²³⁵. » Le travail du film s'inscrit

²³² Comme une forme singulière du film, l'image du négatif a été très vite employée dès le début de l'histoire du cinéma, *The Ghost Train* (1903) d'American Mutoscope & Biograph Co. ; elle est explorée pour ses effets esthétiques, c'est notamment avec des travaux artistiques des avant-gardistes, comme *Le Retour à la raison* (1923) Man Ray, *Vormittagsspuk* (1928) de Hans Richter, ou *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* (1930) de László Moholy-Nagy, etc. ; ensuite, on peut aussi la trouver dans très nombreuses œuvres de différents courants avant-gardistes, tels *The Very Eye of the Night* (1958) de Maya Daren, *Mauern-Positiv-Negativ und Weg* (1961) de Kurt Kren, *Black Plus X* (1966) d'Aldo Tambellini, *Berlin Horse* (1970) de Malcolm LeGrice, *Positive-Negative* (1970) de Keith Sonnier, *Secondo il moi occhio di vetro* (1972) de Paolo Gioli, *California Street* (1979) de Philippe Vigoureux. Et cette forme continue à occuper une place importante après l'arrivée du cinéma numérique, notamment pour les cinéastes qui sont attachés au support argentique : on peut voir par exemple la série *Praxis* de Dietmar Brehm, ou *Phantom* (2001) de Matthias Müller, *Lilly* (2007) de Jodie Mack, *Carte noire* (2014) de Michaëla Grill, ou encore *Le Pays dévasté* (2015) d'Emmanuel Lefrant, etc. Cf. Nicole Brenez, « L'anga noir. Plastiques du négatif dans le cinéma expérimental », *op. cit.*, p. 77-80.

²³³ Nicole Brenez, *ibid.*, p. 78.

²³⁴ Tscherkassky a expliqué les détails techniques de son travail autour de sa trilogie CinemaScope (*L'Arrivée*, *Outer Space*, et *Dream Work*) dans son article publié par la revue *Trafic* en 2002. On peut trouver des effets esthétiques similaires dans *Coming Attractions*. Il s'agit d'un travail entièrement manuel réalisé dans la chambre noire : il contient en général la reproduction des parties, des zones des films de *found footage* (donc, une sorte de décomposition et d'extraction des images originales), la recomposition des images prélevées sur la même bande d'image (le travail d'exposition en plusieurs strates, image par image, avec un agrandisseur photo standard ou avec un crayon laser). L'image finale est une sorte d'image stratifiée, comme un collage optique. Et le son est aussi travaillé à partir du « son optique », de la même manière que l'image. Tandis que la bande sonore de *Coming Attractions* est composée par Dirk Schaefer. Voir Peter Tscherkassky, « Comment et pourquoi ? Quelques remarques sur la réalisation technique de la trilogie CinemaScope », *Trafic*, n° 44, hiver 2002, p. 83-87.

²³⁵ Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du « Cubisme »*, Sisseron : Éd. Presence, 1980 [1912], p. 68. Cité par

également dans cette approche. Ensuite, ce travail de fragmentation « cubiste » permet de produire une certaine « énergie » proprement liée au mécanisme du cinéma (le défilement d'image). Les images s'agitent et c'est dans ce mouvement d'agitation que s'effectuent la déformation, la défiguration, la transformation du visage de l'actrice, comme si elle était « dévorée » par cette énergie même du cinéma.

Dans le premier plan du film, on voit le profil d'une femme un peu pensive, qui regarde le hors-champ pendant environ 30 secondes ; et soudainement, le visage tourne vers la caméra et son regard aussi (Fig. 2.13). Ce regard caméra déclenche, toujours dans le même plan, une série de jeu d'inversion des images positif-négatif. L'inversion et la ré-inversion s'enchaînent rapidement, image par image. Cela produit un effet-flicker, puisque la place de la lumière et celle de l'ombre, du blanc et du noir, se changent à chaque photogramme. Noir, blanc, noir, blanc, noir, blanc... Leur alternance produit le scintillement, le battement frénétique de l'image. La lumière s'agit comme l'ombre. L'effet-flicker est un effet fréquemment travaillé par des cinéastes expérimentaux, puisqu'il permet de mettre en évidence la discontinuité des photogrammes et le mécanisme du défilement, fondement de l'illusion du mouvement. Ici, Tscherkassky dévoile ce dynamisme mécanique et, en même temps, un autre dynamisme produit par la tension au sein du rapport bipolaire entre le négatif et le positif. Ce sont les deux éléments qui produisent l'énergie du film.

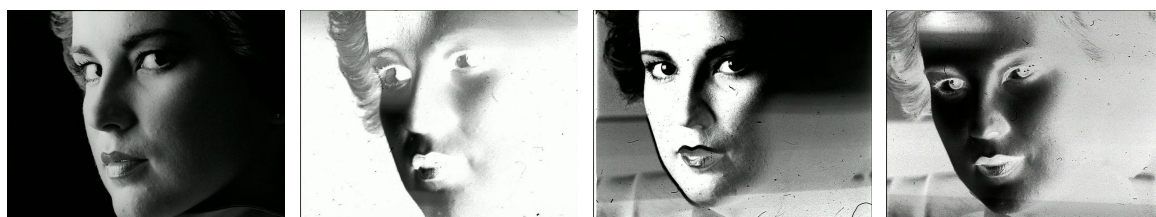


Fig. 2.13 *Coming Attractions – Cubist Cinema No. 1 : An Unseen Energy Swallows Face* (2010) de Peter Tscherkassky © Light Cone

Ensuite, le jeu d'alternance positif-négatif varie avec différents rythmes, tout en gardant l'effet de scintillement. Le cinéaste mélange aussi différentes techniques pour produire des effets visuels complexes : l'image est travaillée en strates et recomposée de différentes images ; il superpose plusieurs visages de différentes tailles dans le même plan, ou il superpose aussi le négatif et le positif du même visage dans la même image (Fig.

Standish D. Lawder, *Le Cinéma cubiste*, trad. de l'anglais par Christian Lebrat, Paris : Paris expérimental, 1994, p. 34.

2.14). Le négatif et le positif qui se détachent et qui se réunissent, comme deux couches, deux zones de l'image, décomposent le visage dans sa forme visuelle et aussi dans sa valeur de luminosité. La coexistence du négatif et du positif au sein de la même image crée un nouveau stade de l'image, une image à l'aspect *entre-deux* : entre négatif et positif, entre lumière et ombre, entre transparence et opacité, entre apparition et disparition. Comme une suspension, cette image heurte notre représentation conventionnelle et produit un effet physique à l'encontre de notre perception habituelle. L'image négative déstabilise la représentation en s'incrutant dans une image positive.



Fig. 2.14 *Coming Attractions – Cubist Cinema No. 1 : An Unseen Energy Swallows Face* (2010) de Peter Tscherkassky © Light Cone

Le film continue et la forme du matériau filmique s'exprime de manière de plus en plus explicite : on voit des éléments physiques de la pellicule – le bord, la perforation, la texture – apparaître dans l'image (Fig. 2.15). La pellicule en tant que support de l'image argentique est elle-même mise en mouvement. En étant le support de l'image, elle se balance comme un objet, un morceau de tissu noir, dans le champ de l'image. Dès que le noir disparaît, disparaît aussi l'image.

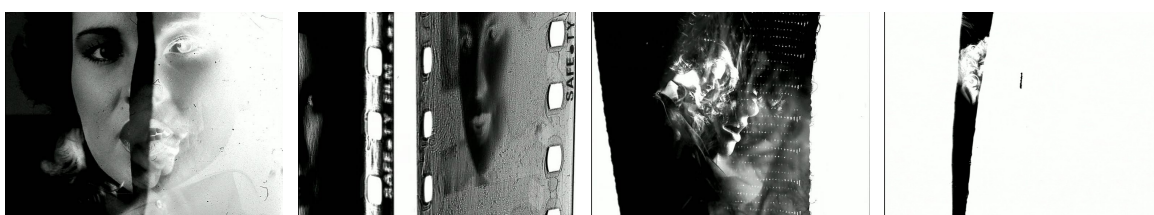


Fig. 2.15 *Coming Attractions – Cubist Cinema No. 1 : An Unseen Energy Swallows Face* (2010) de Peter Tscherkassky © Light Cone

Dans ce film, ou même dans le cinéma de Tscherkassky en général, la base matérielle – l'image argentique – définit non seulement la forme visuelle de l'œuvre mais aussi toutes les techniques de la mise en forme. Comme disait le cinéaste, « le spectateur

est ainsi confronté à une fluctuation permanente des composantes de l'image, qui rappelle leur mode de production manuel²³⁶. » Tous ces éléments contribueront à la production de l'énergie turbulente dans l'œuvre de Tscherkassky.

Issu du noircissement, le négatif étant un élément fondamental de la fabrication de l'image argentique, indique directement le rapport entre la matière et la lumière, autrement dit, il rappelle la condition de l'apparition de l'image. Si, dans l'œuvre de Tscherkassky, la condition d'apparition de l'image est devenue en soi quelque chose à démasquer, à déformer, à transformer, à questionner, le négatif serait un premier élément à mettre en avant pour produire une énergie plastique si singulière de son œuvre. Le négatif n'est plus un simple élément technique, il évoquerait toujours un geste d'inversion de deux mondes, une négation de la représentation conventionnelle, une tension déchirante dans la nature dialectique de l'image argentique, et aussi, une lumière, une « lumière noire » qui éclaire tout ce qui est dans l'ombre. Le négatif est un élément fondamentalement esthétique.

Cette énergie intrinsèque dans son cinéma est donc une énergie « noire », puisqu'elle réside dans la forme filmique, et est produite par ceux qui sont souvent cachés : le négatif, le noir, et la discontinuité des images. Si les images négatives du *Baiser du tueur* sont attachées au rêve et à l'inconscient du personnage, la mise en avant de ces éléments techniques (le négatif, le noir et la discontinuité des images) dévoile la part « refoulée » de la technique cinématographique. Ils font partie de l'« inconscient du cinéma » dont parle Jean-Louis Comolli dans son essai « Technique et idéologie²³⁷ ». C'est donc cet « inconscient du cinéma », révélé dans les expérimentations de Tscherkassky, qui produit cette énergie noire : elle transforme le visage de l'actrice et dévore les images publicitaires qui représentent le désir et le consumérisme. Cette énergie est troublante, dans l'effet physique qu'elle crée ; elle est aussi troublante quant à notre connaissance des choses.

Quand la lumière et l'obscurité, la transparence et l'opacité, sont inversées, quand le négatif devient positif et le positif, négatif, les référents de notre langage descriptif sont dissous. Il nous reste une langue qui ne convient qu'au domaine photographique, dans lequel la manipulation de la lumière génère sa propre logique exclusive²³⁸.

236 Peter Tscherkassky, *loc. cit.*, p. 86.

237 Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*, Lagrasse : Verdier, 2009, p. 134.

238 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « When light and dark, transparency and opacity, are reversed, when negative becomes positive and positive, negative, the referents of our descriptive language are dissolved. We are left with a language german only to the photographic, in which the

Bien que cette remarque de Douglas Crimp concerne des photographies négatives de Degas, elle est aussi révélatrice pour comprendre l'usage du négatif dans le cinéma expérimental. La bipolarité négatif/positif indique non seulement la base technique mais aussi une logique proprement au médium photographique et cinématographique. Dans ce rapport au monde inversé, la logique établie depuis notre connaissance et notre perception est remise en question. Le trouble physique, psychique, ou même intellectuel, provoqué par le geste de négation est une invention du négatif : c'est un geste radical qui rappelle le déplacement, le décalage, entre la représentation visuelle et le régime photographique. La forme négative de l'image incarne le travail de la transformation matérielle pour créer une chose *autre*, et pour révéler ce qui nous échappe.

2.2 La notion d'image latente

Si une image négative peut suggérer une forme de « révélation » d'un état *autre*, l'image latente ne peut être appréhendée qu'à travers la « révélation ».

Comme on le sait, la formation de l'image photographique est issue de l'action de la lumière sur la matière sensible : l'image se forme au moment où des photons de lumière viennent frapper des cristaux d'halogénure d'argent. Si l'exposition à la lumière n'est pas suffisante, cette image reste invisible. On appelle cela : l'image latente. Le cristal touché par le photon est « activé », il contient déjà un « germe de développement²³⁹ ». Alors que la transformation matérielle n'est pas entièrement terminée, le cristal insolé n'est pas encore transformé en argent métallique noir. Cette image existe donc, et elle ne peut exister que dans le noir. Pour faire apparaître cette image latente, pour la sortir de l'obscurité, il nécessite l'action du révélateur – la révélation, dite « développement ». Il s'agit d'une opération chimique dans laquelle les sels d'argent activés par la lumière sont transformés en argent métallique : « La réduction des sels d'argent de la surface sensible

manipulation of light generates its own, exclusive logic. » Douglas Crimp, « Negative : A Note on Degas's Photographs », *October*, Vol. 5, Photography, Summer 1978, p. 99.

239 Un « germe de développement » désigne « une petite accumulation d'atome d'argent métallique... Tous les cristaux de l'émulsion qui contiennent un germe de développement forment ensemble ce qu'on appelle l'image latente. » Lors de l'action du révélateur, « le germe de développement agit comme catalyseur de la transformation ». Voir Alexis, « La chimie du développement argentique, comment ça marche ? », *La photo argentique* [En ligne], consulté le 16 mars 2018. URL : <https://www.la-photo-argentique.com/la-chimie-du-developpement-argentique-comment-ca-marche/>

exposée libère l'argent métallique et forme ainsi l'image visible²⁴⁰ ». La révélation peut être considérée comme une amplification du noircissement. Ainsi apparaît l'image.

L'apparition de l'image semble toujours avoir quelque chose de « magique ». L'invention de la notion d'*image latente* ne fait qu'exalter cette dimension, puisque cette image invisible ressemble à un secret caché. Révéler, c'est faire connaître l'existence de ce qui était ignoré, inconnu, inaccessible. Cette notion d'image latente est longtemps demeurée mystérieuse dans le domaine de la chimie photographique. Sa découverte a donc formé un chapitre hanté de magie dans l'histoire de la photographie. Cela fut un hasard, mais miraculeux. L'apparition de l'image devient une *révélation*.

La métaphore de l'attente

La notion d'image latente me semble aussi intéressante dans la métaphore photographique de Freud, puisqu'elle se rapproche plus de l'idée de l'inconscient. Elle existe, mais elle ne se manifeste pas ; elle est invisible, mais elle garde en elle toute potentialité figurative. Elle peut ne pas être développée, révélée, et reste latente pour toujours. Elle ne sort pas du noir, puisque elle disparaîtra à jamais si l'on veut l'examiner sous la lumière avant qu'elle soit développée.

L'image latente serait proche des pensées latentes. Elle appelle le désir de voir. Latence implique toujours l'attente. Ce désir construit la base de la création et se maintient au cours de tout processus de création. Ce désir, cette attente, cette envie de révéler la présence latente, sont suscités par l'invisibilité et la potentialité figurative de l'inconscient. Ce désir de voir l'invisible, de comprendre l'inconscient, me fait penser à une fameuse photographie de Paul Nougé – *La naissance de l'objet*. (Fig. 2.16)

²⁴⁰ Gilles Mora, « Développement », in *Petit lexique de la photographie. Un guide des styles, mouvements et techniques de la photographie de 1839 à nos jours*, Paris, Abbeville, 1998, p. 81. Cette réduction des sels d'argent est provoquée par l'action de la lumière. « *La lumière absorbée par les cristaux d'halogénures d'argent, lors de l'insolation, provoque la formation localisée de germes d'images latentes constitués d'argent métallique produit par photolyse. Mais, à la différence des procédés à noircissement direct, cet enregistrement ne peut pas être exploité car il se situe à une échelle atomique. Il est donc nécessaire de procéder, dans un second temps, à un processus d'amplification de cette image latente afin de la rendre perceptible. Cette opération est assurée par le révélateur, dont l'action réductrice sélective est catalysée par la présence d'argent photolytique. À l'instar des systèmes à noircissement direct, il faut également procéder à un fixage suivi d'un lavage pour éliminer les halogénures d'argent résiduels.* », Jean-Paul Gandolfo, « PHOTOGRAPHIE – Procédés argentiques », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 14 avril 2017. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photographie-procedes-argentiques/>



Fig. 2.16 Paul Nougé,
La Naissance de l'objet (Des spectateurs), 1929-1930, de la série *La Subversion des images*.
© Archives et Musée de la littérature

Issue de la série *La Subversion des images*, réalisée en 1929-1930, *La naissance de l'objet* est une mise en scène de l'acte de *voir*. Un groupe de personnes devant un coin de murs, fige leur corps et concentre leur regard sur le mur où il n'y a rien, sauf une surface noire. Mais qu'est-ce qu'ils voient ? Ils voient quelque chose d'invisible à nos yeux, ou ils attendent de voir quelque chose qui va apparaître du noir. Leur position exprime une suspension de l'attente et des pensées latentes qui ouvre une imagination à l'apparition, à la « naissance de l'objet ». Cette photographie, comme d'autres de la même série, reste assez descriptive, mais on peut dire qu'elle raconte tout sauf l'objet de leur regard. Ce qui compte dans *La naissance de l'objet* n'est pas vraiment l'*objet* mais la *naissance*. La *naissance* désigne ici le processus de l'émergence à travers le désir de voir du spectateur. Comme disait Paul Nougé, « nous ne voyons que ce que nous avons intérêt à voir. L'intérêt peut naître soudain, qui nous fait découvrir ce que nous côtoyions depuis des années²⁴¹. » La mise en scène du regard est une prise en conscience de sa force – c'est la force du regard qui fait émerger ce qu'on veut voir, qui fait venir une image latente dans la pensée du spectateur, dans le noir de l'inconscient.

241 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1980, p. 228.

Cette attente, cette attention, ce désir de voir, sont aussi mis en image dans une série de photographies²⁴² d'Ugo Mulas²⁴³ (Fig. 2.17). Le sujet de cette série est le peintre-sculpteur Lucio Fontana. Le photographe a écrit un texte pour accompagner ces images, texte intitulé *L' « attente »*, comme Fontana a appelé ses tableaux d'entailles – *Attese* (Attentes).



Fig. 2.17 Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, 1964, 80x70x4 cm (la dimension de chaque photo)
© Estate Ugo Mulas, Milano - Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano / Napoli

Cette idée de l'attente ouvre donc une dimension temporelle dans le processus de création. Dans l'œuvre de Fontana, il s'agit non pas d'une opération spécifique, mais d'un moment spécifique. Comme explique Ugo Mulas dans le texte,

En voyant un tableau de trous ou un tableau d'entailles, il est aisé d'imaginer Fontana avec une lame ou avec poinçon, mais cela ne permet pas pour autant de comprendre l'opération, bien plus précise ; je m'aperçus que ce n'était pas seulement une opération, mais un moment particulier, que je devais photographier²⁴⁴.

Ce moment particulier, d'après l'observation de Mulas, est un moment d'*attente*. Dans la première photographie de cette série, on voit Fontana de dos se concentrer sur la toile blanche en face de lui : il la regarde ; il s'agit d'un instant où :

l'entaille n'est pas encore entamée mais où l'élaboration conceptuelle, elle, est parfaitement claire, c'est le point de contact entre les deux versants de l'opération : le

242 Cette série, intitulé *Lucio Fontana*, est composée de six photographies. J'ai pris les cinq qui sont apparues dans le catalogue d'exposition consacré à Ugo Mulas – *La photographie*, à la Fondation Henri Cartier Bresson en 2016.

243 Ugo Mulas (1928-1973) est considéré comme une figure majeure de la photographie italienne du XXe siècle. Il est notamment connu pour ses différents portraits d'artistes, tels Alexander Calder, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, David Smith, Andy Warhol. À partir de 1968, il s'est consacré à une série photographique intitulée *Vérifications*, considérée comme une spéculation profonde sur la notion de la photographie et l'œuvre de sa vie de photographe.

244 Ugo Mulas, *La photographie*, catalogue d'exposition, Cherbourg-Octeville : le Point du Jour, 2015, p. 98.

moment conceptuel qui précède l'action et le moment de l'exécution, la réalisation de l'idée²⁴⁵.

Cette phase d'*attente* est donc préparatoire mais décisive dans l'œuvre de Fontana, puisque, quand il pose son cutter sur la toile, le cheminement conceptuel de sa création est terminé. L'entaille était déjà là, dans son état *latent*, comme si la toile était déjà « percée » par son regard, et aussi, par celui du spectateur. Dans cette « percée » latente et oculaire, il y a quelque chose de pulsionnel, comme si le regard (et le désir) pouvait créer une force qui aide l'inconscient à échapper au contrôle de la conscience, pour se réaliser.

Ugo Mulas a divisé ce cheminement en plusieurs photographies, comme étapes successives de l'opération. La série photographique dévoile aussi la dimension temporelle de la création. C'est tout un processus, mental et physique.

L'état latent se situe au niveau mental et demeure mystérieux. Cependant, dans *La naissance de l'objet* et la série *Lucio Fontana*, les deux photographes parviennent à mettre la « latence » de l'image dans l'image, en mettant en scène l'*attente* manifestée par le regard, celui du sujet photographié et celui du spectateur. L'*attente* serait un moyen pour l'esprit d'accéder aux images latentes. Elle met en lumière, d'une certaine manière, le mystère de l'image latente dans le processus de l'apparition de l'image. Cette *attente* est un passage obligatoire de la création de l'image argentique, un moment juste avant l'apparition du noir.

Découverte de l'image latente photographique

En passant par l'*attente*, le désir de *voir* se comporte comme un moteur qui met en branle l'émergence de l'image. Ce désir de voir me semble présent tout au long de la découverte de l'image latente. C'est un cheminement mental, préparatoire, pour parvenir à faire apparaître une image et la fixer.

Au début de l'invention de la photographie, pour obtenir une image par le noircissement direct, la faible sensibilité de la matière exigeait un temps de pose très long. Pourtant, avant que l'image soit visiblement formée, l'impression de la lumière existe déjà sur le support. C'est déjà une image latente. Bien que le concept d'image latente préexiste

²⁴⁵ *Ibid.*

dans le procédé au bitume²⁴⁶, son existence sera dévoilée, plus tard, par Daguerre et Talbot. L'un et l'autre ont appris cette existence invisible au hasard de différents traitements.

Dans les expérimentations de Niépce, la formation de l'image « est due en grande partie à l'action de la lumière sur l'iodure d'argent formé par la combinaison de la vapeur d'iode avec la surface de la plaque », ce qui a ainsi « fait naître l'idée du daguerréotype²⁴⁷. » Daguerre a continué les recherches en reprenant l'usage d'iode sur la plaque d'argent. Cependant, sous l'action de la lumière, l'iodure d'argent ne produit pas une couche suffisamment sensible pour former rapidement une image par le noircissement. Malgré l'invisibilité de l'image, elle existe déjà sur la plaque. Cette caractéristique conduit Daguerre, au lieu de laisser cette couche noircir à la lumière, à produire l'image par un autre moyen. Il s'agit de faire apparaître chimiquement une image latente créée lors de l'exposition de la plaque à la lumière. Dans sa lettre adressée à François Arago, Louis Daguerre a ainsi décrit sa découverte de cette image invisible :

À cette époque, je ne savais pas que l'image existe sur l'iode avant d'être apparente, et j'attendais qu'elle se fût manifestée par la coloration de l'iode. Cette image était fugace, parce qu'elle se colorait indéfiniment, et d'ailleurs les éclairs et les ombres étaient transposés. [...] Une expérience faite sur une plaque sortant de la chambre noire et sur laquelle l'image était devenue apparente par la coloration de l'iode par la lumière m'avait démontré que le gaz acide carbonique, en contact avec la plaque légèrement mouillée, avait produit par sa combinaison avec les parties de l'iode frappées par la lumière, un composé très blanc, et avait ainsi remis les claires et les ombres dans leur état naturel...²⁴⁸

246 Selon la reconstruction du procédé de Niépce, Jean-Louis Marignier indique que le concept d'image latente existe dans les expérimentations de Niépce. À l'aide de l'acide, se produisait aussi une image sans avoir le changement de couleur. L'opération de Niépce n'a pas abouti jusqu'à la révélation de l'image invisible, mais « c'est un échec extrêmement intéressant puisqu'on voit poindre dans les recherches de Niépce le concept d'image latente. Celui d'une image invisible produite par la lumière (ici la variation de la force de l'acide – pas de changement de couleur) qui induit ensuite une image visible par une réaction subséquente (l'attaque du métal). En effet, [...] tous les procédés qui découleront des recherches de Niépce sont des procédés à image latente, que ce soit l'héliographie dans toutes ses formes ou le physautotype. Les réactions chimiques ont déjà eu lieu sous l'effet de lumière ou la force de l'acide, mais elles résident dans la part infime des choses. Niépce n'a pas pu le comprendre lors de ses premières expérimentations, mais cette série d'essais avec l'acide le poussera aller voir d'autres matières photosensibles et différents effets de la lumière tel l'insolubilité du bitume, comme abordé lors du chapitre précédent. Jean-Louis Marignier, « Aux origines de la photographie : Nicéphore Niépce », Séance du 25 juin 2008, *Comptes-Rendus des Communications de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris : Académie des beaux-arts, vol. 2008, 2009, p. 64-65

247 René Colson, *Mémoires originaux des créateurs de la photographie*, Paris : Georges Carré et C. Naud, 1898, p. 40.

248 Lettre de Daguerre à Arago, relative à ses idées au sujet de daguerréotype. Cette lettre, adressée à Arago, a été communiquée à l'Académie le 30 septembre 1839. *Ibid.*, p. 68-69.

La reproduction immédiate de l'image d'un objet tel que l'œil le perçoit est un principe qui a guidé tous les inventeurs de l'époque, notamment ceux qui s'intéressent au dessin et à la peinture. L'idée de coloration de Daguerre provient de cette logique du dessinateur/peintre. L'appareil a été inventé dans cette même logique pour remplacer la main qui dessine ce que l'œil perçoit. C'est ainsi, qu'à cette période « primitive », tous les efforts se sont consacrés aux procédés positifs directs. Mais la connaissance sur la latence de l'image a introduit un nouveau rapport à la création de l'image : l'apparition de l'image n'est plus un simple processus de changement de couleurs, elle est devenue une « révélation ». Un lien qui se crée entre l'invisible et le visible.

La « révélation » pourrait être le mot juste pour appréhender le sentiment de Talbot lors de sa découverte. Dans une lettre de 1841, il décrit ainsi son expérience de la découverte :

Un jour, en septembre dernier, j'étais en train d'essayer des morceaux de papier sensible, préparés de différentes manières, dans la *camera obscura*, leur permettant de rester là très peu de temps, dans le but de découvrir lequel était le plus sensible. Un de ces papiers a été retiré et examiné à la chandelle. Il y avait peu ou rien à voir sur elle, et je l'ai laissé étendu sur la table dans une pièce sombre. En y retournant quelque temps après, je pris le papier, et je fus très étonné de voir une image distincte. J'étais certain qu'il n'y avait rien de semblable quand je l'avais regardé auparavant ; Et, par conséquent (à part la magie), la seule conclusion qui puisse être tirée était que l'image s'était développée inopinément par une action spontanée²⁴⁹.

Pour décrire son étonnement, Talbot a évoqué la magie. L'image paraît soudainement alors que Talbot ne s'attendait pas à l'apparition de cette manière, comme si, entre le visible et l'invisible, il y avait désormais une connexion. Le hasard magique devient une invention lorsque l'on peut le maîtriser et le reproduire.

Dans les expériences des pionniers sur la découverte de l'image latente, se révèle une dimension presque magique dans la formation de l'image photographique. Cette

249 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « *One day, last September, I had been trying pieces of sensitive paper, prepared in different ways, in the camera obscura, allowing them to remain there only a very short time, with the view of finding out which was the most sensitive. One of these papers was taken out and examined by candlelight. There was little or nothing to be seen upon it, and I left it lying on the table in a dark room. Returning some time after, I took up the paper, and was very much surprised to see upon it a distinct picture. I was certain there was nothing of the kind when I had looked at it before; and, therefore (magic apart), the only conclusion that could be drawn was, that the picture had unexpectedly developed itself by a spontaneous action.* » Lettre de Talbot à *Literary Gazette*, en 19 février 1841, cité par Beaumont Newhall, *Latent Image: The Discovery of Photography*, New York : Doubleday & Company, Inc., 1967, p. 112-113.

apparition démontre, dans le dessin de la lumière, une autre logique, différente de la logique picturale : elle est chimique, voire alchimique. Car, pour faire apparaître l'image, elle exige des opérations chimiques, un deuxième noircissement, si l'on veut. Cette opération se déroule dans le noir ce qui fait que la formation de l'image reste une « phase obscure ». Tout cela rappelle bien des imaginaires traditionnels autour de l'alchimie. Le laboratoire « devient alors le lieu de tous les miracles, où le plomb se transforme en or²⁵⁰. » et même le terme « révélation » porte en soi une signification de l'ordre surnaturel, magique.

Avant d'entrer dans des détails de la révélation photographique, on pourrait encore mettre en lien la révélation de l'image latente et le noir. *Latence* (2010-2011) d'Ismail Bahri (Fig. 2.18) permet de discuter quelques éléments équivalents à la pratique photographique.

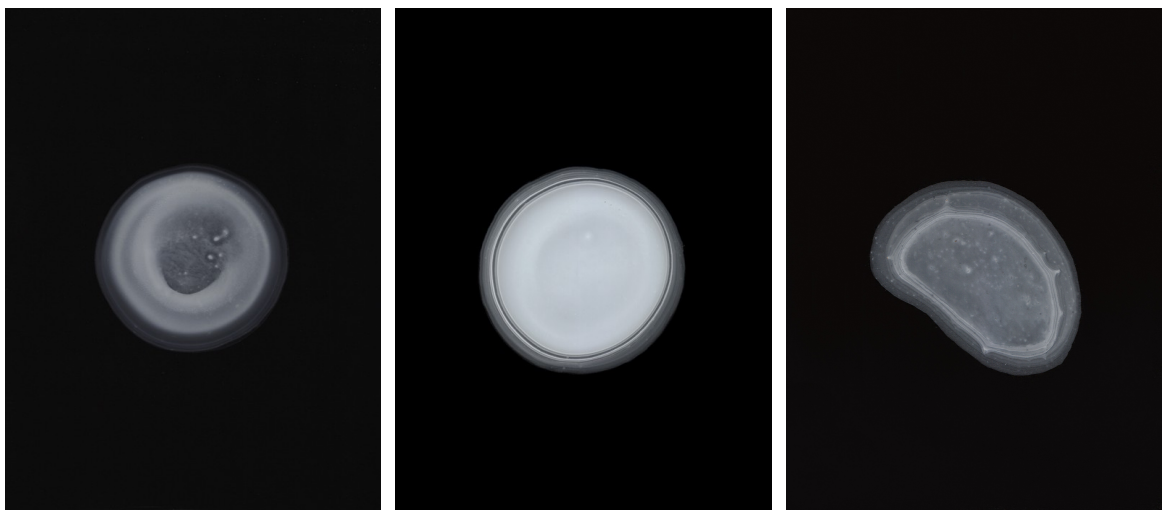


Fig. 2.18 Ismail Bahri, *Latence*, Lait sur Verre, 24 x 18 cm, 2010-2011. © Galerie Les Filles du Calvaire

Ismail Bahri a utilisé du lait et de l'encre blanche – deux matériaux liquides ayant un aspect translucide – pour créer des formes de cercle sur une plaque de verre. Le premier cercle est tracé par un pinceau, et par la suite, le pinceau n'est plus utilisé. Le lait commence à s'évaporer et se caille ; le contour du premier cercle se solidifie et crée une auréole translucide. Ensuite, c'est le mouvement manuel de rotation du support qui pousse le reste de lait à créer de nouveaux cercles. La rotation, l'évaporation du lait et la

²⁵⁰ Clément Chéroux, Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Qu'est-ce que la photographie ?*, cat. expo., Paris : Éd du Centre Pompidou/Xavier Barral, 2015, p. 96.

formation du cercle se répètent dans tout processus pour obtenir à la fin un dessin de cernes sédimentaires. Comme explique l'artiste :

à chacune de ses rotations, le lait opère un mouvement circulaire, déposant à son passage un filament de lait caillé. Chaque rotation conduit le lait sur les rails déposés par la précédente ligne et forme progressivement des sillons concentriques²⁵¹.

Le processus de formation du dessin paraît assez particulier, car chaque forme circulaire de contour est une marque du temps. Le temps comme fondement de l'image. Ces dessins, selon l'auteur, sont des images latentes, « parce qu'elles tardent à apparaître²⁵². » Il faut les attendre. « L'acte de dessiner se fait dans la lenteur, dans l'attente que l'évaporation du lait révèle ses stries. Ces stries sont des marqueurs lents du temps. Le dessin procède par sédimentations : plus il met du temps à être travaillé et plus les stries s'accumulent²⁵³. » *Latence* de l'image et temps d'*attente* de la formation de l'image sont reliés ensemble. L'artiste a rendu visible la dimension temporelle de l'*attente* de l'état *latent*. Cette dimension temporelle n'est pas tout à fait comme celle de la série *Lucio Fontana* d'Ugo Mulas : le temps de l'opération est divisé en étapes sur plusieurs photographies ; chaque photographie est une marque du temps, du geste, mais le temps de l'état *latent* – purement mental – reste invisible. Tandis que, dans l'œuvre de Bahri, le temps de l'évaporation est nécessaire pour que le contour de chaque écume se coagule. Plus il attend, plus la forme apparaît consistante. Ce qui prend forme marque un temps passé, et simultanément, ce marquage ouvre un temps-futur, puisque c'est le moment vers la formation du prochain cercle. Cette temporalité, élément essentiel pour appréhender la notion de latence, se retrouve aussi dans la fabrication de l'image photographique. Le temps de l'image latente est un temps qui relie le passé au futur. Ainsi disait André Rouillé,

Latence – on appelle d'ailleurs « image latente » cette image invisible inscrite par la lumière dans les sels d'argent, et en attente d'être chimiquement révélée. Pas encore là et pourtant déjà là : ainsi pourrait s'exprimer la temporalité passé-futur de l'image photographique à son stade d'image latente²⁵⁴.

Le stade d'image latente se caractérise par son ambiguïté, à la fois dans sa

251 Ismaïl Bahri, le texte de présentation de l'œuvre [En ligne], consulté le 30 mars 2018. URL : <http://www.ismailbahri.lautre.net/files/ismaïl-bahri-latency-2011.pdf>

252 *Ibid.*

253 Cette présentation se trouve sur le site de l'artiste, consulté le 30 mars 2018. URL : <http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?/ecumes/latences-/>

254 André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris : Gallimard, 2005, p. 276.

temporalité, dans sa formation physique et mentale, et aussi dans son infinité potentielle. Les cercles lactés peuvent continuer à s'accumuler avec le temps comme une roche sédimentaire, un fossile. L'image latente photographique aussi contient en elle tout le potentiel visuel à se développer comme une image. Comme le dit François Soulages :

La notion d'« image latente » est d'ailleurs intéressante à étudier et à déconstruire : elle désigne l'image qui existerait en puissance sur le film exposé avant que ce dernier ne soit développé. Or il n'y a pas une image latente, mais une potentialité d'images latentes qui sera réalisée d'abord limitativement avec le négatif et ensuite sans limite avec l'infinité de photos possibles²⁵⁵.

Bien sûr, la nature de l'image photographique et celle du dessin sont radicalement différentes, mais le temps, l'attente, et la potentialité se trouvent toujours dans la notion de latence, que ce soit pour la photographie ou pour le dessin d'écume lacté. L'œuvre de Bahri serait une conception métaphorique de l'image photographique, puisque l'auteur recourt aux matériaux qui rappellent directement ceux de la photographie : la plaque de verre, le liquide, et surtout, le fond noir, posé derrière le verre afin de *révéler* la trace translucide sur une plaque de verre transparent. Le lien entre le noir et la révélation de l'image se trouve aussi dans la conception de *Latence* : « Dessiner revient ici à tirer un tracé de la nuit, à faire du noir un révélateur subtil, l'invocateur d'images latentes²⁵⁶. » L'image latente ne vit que dans le noir, le noir est comme une façade obscure de cette latence ; mais c'est aussi le noir qui peut la faire apparaître.

2.3 La révélation et les révélateurs

Rendre visible l'invisible. L'opération nommée *développement* ou *révélation* fait toujours penser à un processus de transformation ou même de transfiguration. Avec le dévoilement de l'œuvre à la lumière, on voit une photographie se former. Cette lumière provoque souvent un « choc émotionnel²⁵⁷ » issu du désir de créer une image. Comme le dit Serge Tisseron, « le pouvoir de la lumière entre immédiatement en résonance

255 François Soulages, *op. cit.*, p. 121-122.

256 Ismaïl Bahri, le texte de présentation de l'œuvre [En ligne], consulté le 30 mars 2018. URL : <http://www.ismailbahri.lautre.net/files/ismail-bahri-latency-2011.pdf>

257 Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris : Flammarion, 2008, p. 61.

imaginaire avec celui de la toute-puissance divine²⁵⁸. » Les termes que l'on utilise pour la photographie incarnent la puissance d'évocation métaphorique des imaginaires autour de la création divine. C'est pourquoi Tisseron considère que la lumière en tant que toute-puissance fait de « la photographie le lieu privilégié d'une *transfiguration*. [...] Et le photographe qui sait canaliser les pouvoirs de la lumière entretient une relation privilégiée avec l'imaginaire de la "révélation"²⁵⁹. » Le noircissement reste au centre de cette opération.

Le fond noir comme médium révélateur

Le noir en tant qu'élément révélateur apparaît dès le début des inventions photographiques. Comme une « lumière » secrète et discrète, parfois chimique et parfois physique, le noir *illumine* à sa manière une image encore invisible.

Le phénomène du noircissement permettant de voir le processus de formation de l'image, révèle l'aspect matériel de l'image photographique. Le noir désigne la relation à la lumière de l'image ; et il est devenu un élément technique qui permet de voir l'image et de manipuler l'image. Le noir donne la couleur, le volume, l'épaisseur, et aussi la profondeur de l'image.

L'usage du fond noir est apparu très tôt dans les pratiques photographiques, sans être lié à la surimpression ou au trucage. Le fond noir est notamment utilisé dans deux procédés assez anciens, datant des années 1850 : l'ambrotype et le ferrotype. Comme expliqué dans le Chapitre 1, leurs inventeurs étaient toujours dans les recherches de création d'images positives par les procédés du noircissement direct. Pour inverser la valeur de luminosité de l'image et obtenir une image positive, ces deux procédés utilisent un fond noir placé derrière la plaque de verre. L'usage du fond noir permet de voir l'image en positif. Pour ces deux premiers procédés positifs directs, l'image formée sur la plaque de verre ou de métal présente « un double aspect, négatif lorsqu'elle est examinée par transparence et positif par réflexion²⁶⁰. » C'est une image à la fois positive et négative (Fig. 2.19).

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Sabrina Esmeraldo, « Ambrotype », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *op. cit.*, p. 18.

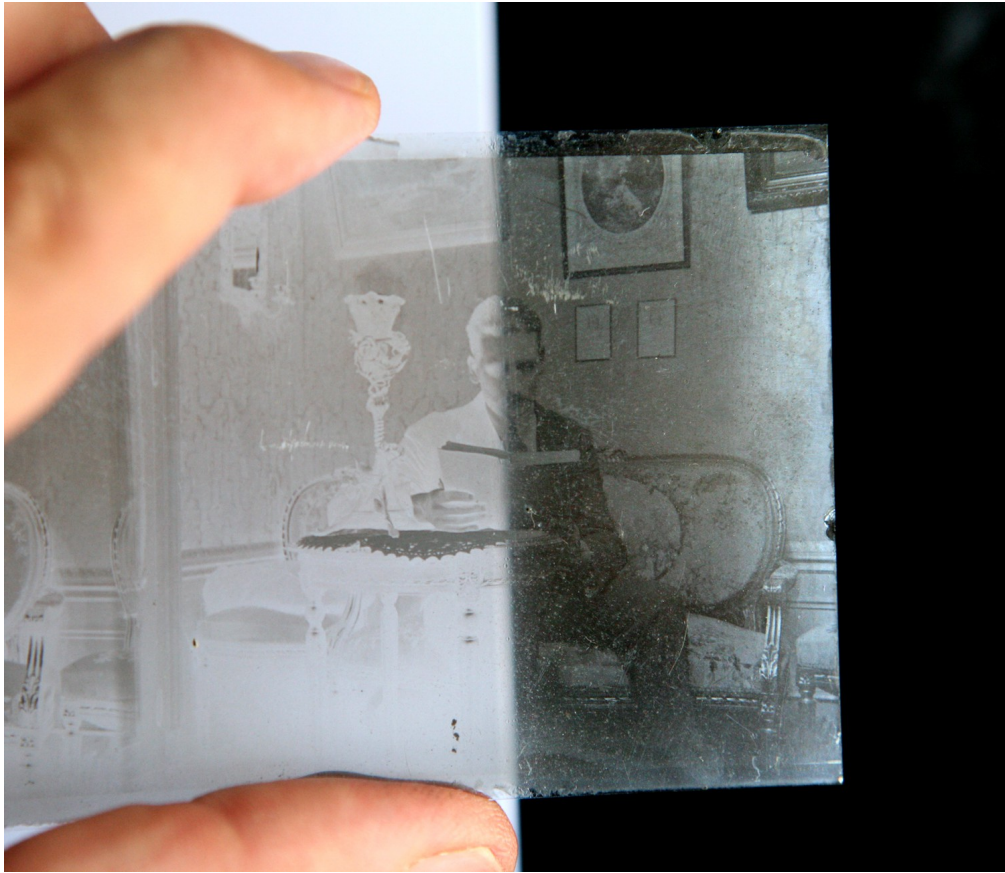


Fig. 2.19 Image d'un ambrotype de l'époque victorienne (Source d'image : Res Obscura)

Outre l'ambrotype et le ferrotype, il existe un autre procédé, similaire de l'ambrotype : le panotype. Il s'agit d'« une image positive directe au collodion humide obtenue sur verre, puis transférée sur une toile de lin enduite d'un vernis noir à base de goudron ou de bitume²⁶¹. » Le fond sombre créé par le vernis²⁶² permet d'observer l'image en lumière réfléchié ; il peut aussi être de papier ou de velours noir. L'image sur la plaque de verre et le fond noir peuvent être constitués de deux manières, comme l'explique Esmeraldo :

Soit l'image est dessous, la couche de collodion est couverte d'un vernis sombre... Soit l'image est sur le dessus, le côté verre est en contact avec le fond noir... Les zones claires étant séparées des zones sombres par l'épaisseur du verre, ce type d'ambrotype procure une sensation de profondeur. L'image est inversée, gauche-droite²⁶³.

261 Sabrina Esmeraldo, «Panotype », *ibid.*, p. 41

262 Pour fabriquer ce fond noir, « le côté destiné à l'image recevait une ou plusieurs couches de vernis brun foncé ou noir profond, appliqué à chaud. Ce vernis était à base de goudron ou de bitume de Judée additionné d'un pigment, parfois à base de noir de bougie ». *Ibid.*

263 *Ibid.*

Le fond noir devient un constituant décisif de l'image, son altération peut donc provoquer une perte de lisibilité de l'image : l'image en positif serait partiellement inversée en négatif, voire disparue. La lumière « naturelle » ne serait visible que sur un fond d'obscurité.

L'usage du fond noir révèle l'image en positif, permettant une vue « de l'ordre naturel ». Il permet d'inverser la relation entre l'ombre et la lumière d'une image issue du noircissement. La matière du fond noir donne aussi un aspect matériel différent à l'image finale. Malgré la transparence, la plaque de verre et le vernis donnent une épaisseur, un volume à l'image. Le fond noir sous l'image crée quant à lui une profondeur. Le tout provoque une vision assez spécifique : lorsque l'on regarde l'image qui se trouve sur la surface des sels d'argent, notre regard est attiré en même temps vers la profondeur du fond noir.

De la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle, le dispositif photographique est apparu comme une métaphore d'un processus de production pour sa valeur didactique dans les champs psychologique, sociologique et philosophique. À ce moment, la notion de photographie comme paradigme ne signifie plus seulement une image, une figure d'exactitude, mais une « économie de production, celle d'un dispositif photographique, illustré surtout par les instances du négatif et du développement²⁶⁴ ». C'est le cas de la métaphore photographique de Freud, mise en parallèle du mécanisme psychique, comme vu dans le chapitre concernant la notion de négatif. Afin de démontrer l'évolution du paradigme photographique de cette période, François Brunet fait un rapprochement entre Sigmund Freud et Henri Bergson, tout en soulignant leur différence. Comme le note Brunet, Bergson met en cause

toute une série de représentations postulant la conscience (ou la mémoire) comme magasin, laboratoire ou appareil de production quasi physiologique d'images intérieures élémentaires : il rejette non seulement le paradigme classique de la *camera obscura*, mais, de manière précise et récurrente, l'analogie du mécanisme optico-chimique, du dispositif photographique comme dispositif de production²⁶⁵.

Pour Bergson, le système nerveux ne peut pas être appréhendé comme un appareil qui fabrique des représentations, mais plutôt comme « une espèce de bureau téléphonique

264 François Brunet, *op. cit.*, p. 294-295.

265 *Ibid.*, p. 299.

central », un « réseau » qui gère la communication. Dans la théorie de Bergson, la conscience n'est pas là pour éclairer les objets, puisque la lumière est dans les choses mêmes. La perception consciente n'est pas une vue photographique de ces objets, puisque cette photographie « est déjà prise, déjà tirée dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace²⁶⁶. » Et « la photographie du tout y est translucide : il manque, derrière la plaque, un écran noir sur lequel se détacherait l'image²⁶⁷. » Cela dit, pour obtenir une perception consciente, Bergson a ajouté la notion d'écran noir qui permet d'arrêter le flux lumineux des choses et révéler leurs images. Cette hypothèse rejoint les procédés comme l'ambrotype, dans lequel l'image translucide et négative sur la plaque de verre peut être révélée par le fond noir. Ce fond noir opaque est relié à notre « conscience de fait » : comme l'explique Gilles Deleuze, « elle sera seulement opacité sans laquelle la lumière, "se propageant toujours, n'eût jamais été révélée"²⁶⁸. » Mais elle crée aussi un effet d'obscurcissement sur l'image. « La perception consciente devra donc aménager comme une zone d'ombre autour de l'objet pour le faire ressortir comme un tableau²⁶⁹ ». Le fond noir permet de révéler l'image translucide, et il permet aussi de la fonder comme une représentation de la perception.

François Brunet compare la notion d'écran dans la théorie freudienne et celle de Bergson : cette notion, « qui pour Freud figure la construction consciente du souvenir psychique comme masque, comme cinéma intérieur, introduit chez Bergson à une extériorisation de la perception comme projection sur un fond²⁷⁰. » Bien évidemment, le sens métaphorique de l'écran noir – comme un masque à l'intérieur du système psychique ou comme un fond sur lequel se reflète la perception –, ne pourrait jamais vraiment répondre aux hypothèses théoriques autour de notre système psychique et perceptif. Cependant, il propose un angle intéressant pour comprendre la complexité du noir dans la formation et dans la fabrication de l'image photographique. Si la métaphore photographique peut proposer un paradigme comme le dit François Brunet, quel rôle serait attribué au noir ?

Le noir est à la base de toute apparition, puisqu'il permet de *transcrire* et *révéler* la lumière. Le procédé photographique à développement nécessite une opération chimique

266 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999 [1939], p. 36.

267 *Ibid.*

268 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris : Minuit, 1983, p. 90.

269 Frédéric Deluermoz, « Bergson : Matière et mémoire, chapitre I à III (première partie) », 1999, *Philosoph'île* [En ligne], site de philosophie de l'Académie de la Réunion, mis en ligne en juillet 2007, consulté le 31 mars 2018. URL : https://pedagogie.ac-reunion.fr/fileadmin/ANNEXES-ACADEMIQUES/03-PEDAGOGIE/02-COLLEGE/philosophie/Textes_des_collegues_sur_auteurs/Delu_Bergson.pdf

270 François Brunet, *op. cit.*, p. 300.

pour *révéler* l'image. Et cela aura une influence déterminante sur le rendu final de l'image.

Les révélateurs chimiques

L'opération – la révélation/le développement de l'image – s'effectue dans l'obscurité totale qui joue un rôle très important pour la qualité de l'image. Les différents procédés exigent différentes manières de développer avec des compositions chimiques et températures variées. La granulation, le contraste, la tonalité du noir ou d'autres effets pourront être déterminés à cette étape. Dans le noir total, le révélateur représente une autre source de « lumière » pour finaliser la formation de l'image. Anne Cartier-Bresson explique ainsi :

En effet, contrairement aux procédés par le noircissement direct, la couche sensible est composée d'un excès d'halogénure par rapport à l'argent. L'image visible n'est plus ici produite par l'action de la lumière seule, comme dans le cas du noircissement direct. Elle apparaît après une très brève exposition grâce à l'action du révélateur. Dans le cas du développement chimique, l'argent métallique formant l'image provient d'une réduction des halogénures d'argent exposés à la lumière. Le dépôt d'argent, de nature filamentaire, est beaucoup plus gros et compact que celui des papiers à noircissement direct. La tonalité noir neutre de l'image est déterminée par la dimension des filaments et leur morphologie²⁷¹.

Afin de reproduire l'image, le traitement à l'acide²⁷², provenant des expériences de la gravure à l'eau-forte et de la lithographie, intervient progressivement dans le développement technique des procédés photographiques²⁷³. Ayant pensé au moyen de la gravure, Daguerre n'avait pas encore appris à ce moment-là l'existence de l'image latente :

271 Anne Cartier-Bresson, « Les procédés à développement », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *op. cit.*, p. 124.

272 Lettre de Niépce à Claude Niépce, 2 juin 1816, « J'ai essayé de graver sur le métal à l'aide de certains acides, mais jusqu'ici je n'ai rien obtenu de satisfaisant ; le fluide lumineux ne paraît (pas) modifier d'une manière sensible l'action de l'acide. Cependant mon intention n'est pas d'en rester là, parce que ce genre de gravure serait encore supérieur à l'autre, toute réflexion faite, à raison de la facilité qu'il donnerait de multiplier les épreuves et de les avoir inaltérables... » Comme le notent Manuel Bonnet et Jean-Louis Marignier, « C'est la première fois au monde qu'est mentionné le concept de l'invention qui deviendra plus tard la photogravure. ...l'idée qu'il reprendra avec succès en 1823 après avoir réussi à fixer des images au bitume de Judée. », Manuel Bonnet, Jean-Louis Marignier, *Niépce : correspondance et papiers*, Tome I, Saint-Loup-de-Vareannes : Maison Nicéphore Niépce, 2003, p. 405-406.

273 Par exemple, Daguerre suivait son intuition autour de la gravure et de l'étude sur l'iode, issues de Niépce. Comme l'écrivait Daguerre dans une lettre adressée à Arago : « Je n'ai découvert l'application du mercure qu'en 1835. On peut penser que, dans ces quatre années d'intervalle entre les deux découvertes, j'ai dû faire un grand nombre d'expériences, et qu'employant toujours pour ces expériences des planches métalliques, il a dû souvent me venir à l'idée de fixer l'image par la gravure » Cette lettre a été communiquée à l'Académie le 30 septembre 1839. René Colson, *op. cit.*, p. 68.

C'est en 1835 qu'il fit cette découverte et on raconte la chose ainsi : une plaque impressionnée ayant été enfermée dans une armoire où se trouvaient différents produits chimiques, Daguerre s'aperçut peu de temps après qu'elle portait une image complètement dessinée. Procédant par élimination des différents produits avoisinant la plaque, il parvint à reproduire l'expérience à l'aide du mercure²⁷⁴.

Dans le procédé du daguerréotype, l'image latente, sous l'action de la vapeur du mercure, peut apparaître positive sur la plaque métallique, selon l'éclairage et l'angle de vue²⁷⁵. L'image révélée du daguerréotype est donc une image unique, à la fois positive et négative.

La découverte de l'image latente date des opérations de Daguerre et de Talbot mais, dans l'héliographie de Niépce, il existe aussi une opération de *développement* pour faire apparaître l'image : Niépce recouvre la plaque impressionnée d'un dissolvant composé d'huile essentielle de lavande et d'huile de pétrole blanche. Il note ainsi dans *Notice sur l'héliographie* : « On la plonge dans le liquide, et, en la regardant sous un certain angle dans un faux jour, on voit l'empreinte apparaître et se découvrir peu à peu, quoique encore voilée par l'huile qui surnage plus ou moins saturée de vernis²⁷⁶. » Ces premières formations d'image latente sont liées au changement de solubilité de la matière sous l'action lumineuse. Serge Tisseron décèle déjà une puissance d'évocation métaphorique dans des descriptions des expérimentations de Niépce :

Niépce, lorsqu'il évoque sa mise au point d'une substance susceptible de « révéler » l'image, parle du juste point où, toutes les conditions étant satisfaites, le « mystère » peut s'accomplir. Autant le mot de « développement » entretient des liens privilégiés avec les opérations de symbolisation à l'œuvre autour de la photographie, autant celui de "révélateur" entretient des liens privilégiés avec l'imaginaire de la « révélation »²⁷⁷.

Dans le procédé du calotype, le négatif sur papier inventé par Talbot, le produit de révélateur est sous forme de solution acide, ce qui permet d'accélérer le noircissement. Comme l'explique André Gunthert :

Dans la compréhension qu'en ont les acteurs de l'époque, il s'agit d'accélérer

274 Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris : P. Montel, 1925, p. 170.

275 « L'image du daguerréotype apparaît positive grâce à une combinaison du reflet de la surface de la plaque et de la diffraction de la lumière par les particules de mercure formant l'image. Si la configuration de l'éclairage et de l'angle de vue est incorrecte, l'image semble plus faible ou négative » Grant Romer, « Daguerréotype », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *op. cit.*, p. 24.

276 Nicéphore Niépce, « Notice sur l'héliographie », in Manuel Bonnet, Jean-Louis Marignier, *Niépce : Correspondance et papiers*, Tome II, Saint-Loup-de-Vareannes : Maison Nicéphore Niépce, 2003, p. 924.

277 Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 61.

l'oxydation du grain d'argent – qui, de blanc, prend alors une teinte noire – ce pourquoi le réflexe logique des premiers expérimentateurs est d'effectuer le développement en milieu acide²⁷⁸.

Le révélateur acide provoque donc un noircissement qui accentue la formation de l'image. Dans le procédé de Talbot, il s'agit de l'acide gallique²⁷⁹, considéré comme le premier révélateur liquide, qui sert à noircir, à « développer » l'image latente :

Dans cette opération du développement, l'acide gallique s'oxyde et détermine la réduction de l'iodure et du nitrate d'argent dans les parties impressionnées par la lumière, d'où teinte brune ou noire provenant de l'argent réduit²⁸⁰.

Cette forme de révélateur, soit l'acide gallique ou, plus tard, l'acide pyrogallique, se rapproche peu à peu de celle de la photographie moderne, mais elle est définie comme un développement physique²⁸¹. Ce genre de développement nécessite un ajout de nitrate d'argent dans le révélateur. Cette méthode est aussi reprise dans les procédés à l'albumine ou au collodion, etc.

L'évolution technique sur la matière de l'image se déroule en même temps que celle sur les révélateurs. Le changement des révélateurs modifie aussi la nature du développement²⁸². L'apparition de l'émulsion introduit le développement alcalin, très différent du développement physique. Il s'agit d'un développement chimique²⁸³ avec l'addition de substances alcalines comme l'ammoniaque, le carbonate de sodium, etc. Ces

278 André Gunthert, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, dirigée par Hubert Damisch, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999, p. 209.

279 L'acide gallique est issu de « la noix de galle, substance très riche en tanin, pulvérisée, humectée et exposée à l'air pendant quelques mois... ». C'est une fermentation qui permet de transformer le tanin en acide gallique. Léopold Mathet, *Leçons élémentaires de chimie photographique : étude sur les produits et les opérations usités en photographie*, Paris : Société générale d'éditions, 1890, p. 34-35. Et l'emploi de l'acide gallique dans la pratique de la photographie est probablement issu des recherches du Rev. Joseph Bancroft Reade qui tenta d'augmenter la sensibilité des papiers de Talbot. Voir Larry J. Schaaf, *Records of the Dawn of Photography. Talbot's Notebooks P & Q*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, note 34 de l'auteur.

280 René Colson, *op. cit.*, p. 96.

281 Léopold Mathet explique : « si la surface que l'on traite ne contient pas de nitrate d'argent, une image se dessine bien, mais elle est très faible ; on est obligé, pour la compléter, d'ajouter au révélateur de petites quantités de nitrate d'argent ; [...] C'est donc par superposition que nous arrivons à dessiner les contrastes du cliché, c'est pour ainsi dire un phénomène physique (non pas absolu cependant), ce qui a fait donner encore aux révélateurs acides le nom de *révélateurs physiques* » Léopold Mathet, *Leçons élémentaires de chimie photographique : étude sur les produits et les opérations usités en photographie*, Paris : Société générale d'éditions, 1890, p. 381. Cf. Pierre Glafkides, *Chimie et Physique photographiques*, Paris : Paul Montel, 1976, p. 59 ; André Gunthert, *op. cit.*, p. 209-211.

282 « L'acide gallique employé comme révélateur par Talbot cédait la place à d'autres plus énergiques, tels que l'acide pyrogallique, d'abord seul, puis associé à un alcalin, ensuite le sulfate de fer, et les nombreux révélateurs actuels. » René Colson, *op. cit.*, p. 180.

283 Cf. Pierre Glafkides, *op. cit.* ; André Gunthert, *op. cit.*

révélateurs :

possédant une énergie plus grande, deviennent capables de réduire à l'état métallique les molécules des composés sensibles modifiés par la lumière ; c'est à la suite d'une réduction directe du composé sensible, que l'image prend son intensité, c'est donc à la suite d'une modification ou phénomène chimique²⁸⁴.

L'évolution des matières de l'image et des révélateurs change donc le rendu de l'image. Au moment où Talbot faisait des essais sur son procédé avec l'iode, appelé « nouveau papier à reproduire » (new copying paper), il a noté : « Une plus forte concentration d'acide gallique rend l'image plus noire, une [concentration] plus faible la rend plus rouge²⁸⁵. » On a donc « la possibilité d'obtenir deux tonalité, neutre ou chaude, à partir du même procédé²⁸⁶. » L'action du révélateur fait le noircissement pour que l'image soit visible, mais la tonalité du noir varie selon les interactions chimiques entre les matières²⁸⁷. Avec le développement industriel de la photographie, l'image au gélatino-bromure d'argent s'imposera comme matière principale pour son efficacité et sera développée avec des formules de révélateurs standardisés. Cette standardisation permettra d'obtenir des images d'un noir très profond. Le « vrai noir »²⁸⁸ est créé, unique, et seuls les laboratoires artisanaux conservent la possibilité de le faire varier.

Le passage du développement physique au développement chimique accentue les imaginaires magiques dans les opérations photographiques. Ce révélateur plus énergique modifie la substance chimique et permet non seulement de dévoiler ce qui est invisible, caché ou imaginé, mais aussi de modifier le rendu final de l'image. Cette double dimension, à la fois scientifique et magique, fait que l'action du révélateur, dit *développement* ou *révélation*, demeure une étape essentielle dans la fabrication de l'image, mais aussi un point marquant pour l'imaginaire autour de la formation de l'image : l'apparition.

284 Léopold Mathet, *op. cit.*, p. 381.

285 « Strong gallic acid brings out the picture blacken weak gallic redder. », in Larry J. Schaaf, *op. cit.*, p. 119. Cité par Alan Greene, « Les épreuves salées par développement (1843-1866) », *Études photographiques* [En ligne], 14 | janvier 2004, p. 2, consulté le 11 mars 2017. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/379>

286 Alan Greene, *ibid.*

287 « La tonalité d'un négatif au collodion dépend du révélateur utilisé. Le sulfate de fer donne un ton brun-crème. Un développeur au pyrogallol donnera une tonalité brun-noir s'il est additionné d'aide acétique. Par contre, un négatif au collodion développé au pyrogallol et à l'acide citrique aura un ton bleu-noir très proche de celui d'un négatif au gélatino-bromure d'argent. » Sabrina Esmeraldo, « Collodion (négatif sur verre au) », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *op.cit.*, p. 51.

288 Le gélatino-bromure d'argent n'a pas seulement apporté la révolution de l'instantané à la prise de vue photographique. Il est aussi déterminant pour le rendu du noir de l'image photographique. Cette apparition du « vrai noir » sera discutée au chapitre 3. Voir aussi Michel Frizot, « Et inversement : le négatif et le noir et blanc », *loc. cit.*, p. 79.

Un photographe américain, John Cyr, a capturé cette étape décisive de la fabrication en photographiant des bacs de révélateur (Fig. 2.20). Cet objet en plastique assez banal, jetable, est donc souvent négligé. L'opération chimique du révélateur laisse des dépôts noirs dans le bac qui sont autant de traces enregistrées du travail manuel du photographe.



Fig. 2.20 (Lecture de gauche à droite, du haut au bas)
Ansel Adams' Developer Tray, 2011 © John Cyr ; *Sylvia Plachy's Developer Tray*, 2010 © John Cyr ; *Developer Tray from the Photo History Collection of Smithsonian's National Museum of American History I*, 2010 © John Cyr ; *Sid Kaplan's Developer Tray*, 2010 © John Cyr
Larry Fink's Developer Tray, 2010 © John Cyr ; *John Coplans' Developer Tray*, 2011 © John Cyr ; *Lillian Bassman's Developer Tray*, 2010 © John Cyr ; *Bruce Davidson's Developer Tray*, 2011 © John Cyr

En photographiant des bacs de différents photographes, John Cyr remarque que les traces noires permettent de montrer la dimension physique du travail dans la chambre noire ainsi que les habitudes, les méthodes de travail de chaque photographe : Quel genre de produit chimique est utilisé ? Comment le bac a-t-il été nettoyé ? Le photographe explique :

L'apparence du plateau devient un reflet direct de son traitement; les années d'utilisation, la maintenance, le type de révélateur utilisé et le niveau d'agitation de l'impression. Les habitudes de traitement d'impression du photographe sont inscrites

dans chaque marque de pince, dépôt d'argent et tache chimique accumulés²⁸⁹.

Toutes les images passent par ce bac : les photographes qui tirent leurs propres clichés secouent chaque fois ce bac de révélateur jusqu'à ce que l'image émerge pour la première fois devant leurs yeux. Le fond noir uni de chaque photographie met en évidence les nuances des traces déposées sur la surface du bac. Ces traces, principalement noires, sont comme des empreintes chimiques du processus unique de chaque utilisateur. En tant que « référence physique et symbolique²⁹⁰ » du travail de la chambre noire, le bac de révélateur devient un élément singulier, c'est aussi parce qu'il représente l'enjeu de la *révélation* de l'image. L'œuvre de John Cyr a rendu visible l'élément singulier comme un artefact d'artiste au travail. Elle montre aussi le lien entre le noircissement matériel et la *révélation* de l'image : le noircissement comme révélation.

Le drame de la révélation

Dans certains films de fiction, l'imaginaire autour du processus technique de la photographie, devient un élément dramaturgique. L'apparition de l'image photographique – comme le développement du négatif ou le tirage du positif – est mise en scène comme un moment de *révélation*.

Le premier exemple, concernant une mise en scène de la *révélation* de l'image, se trouve dans *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein.

C'est un drame entre trois personnages : deux frères – Jérôme et Jean – et une chanteuse – Mary Winter. Un soir, après avoir reçu un appel d'une femme, Jean a disparu, sans prévenir Jérôme, et il n'est jamais revenu. Il est parti dans le sud avec Mary, dont il est follement amoureux. Il a même acheté un appareil photo Kodak, pour conserver leurs beaux moments. Mais cette escapade amoureuse n'aura pas duré longtemps : elle est partie pour un autre, le célèbre danseur, Harry Gold. Face à la disparition de Mary, Jean, triste et désespéré, finit par se suicider. Quelque temps plus tard, Mary quitte le danseur et

289 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « The tray's appearance becomes a direct reflection of its treatment; the years of usage, its maintenance, type of developer used, and level of print agitation. The photographer's print processing habits dictate every accumulated tong mark, silver deposit, and chemical stain. », Allison Meier, « Darkroom Developer Trays as Portraits of the Artists », *Hyperallergic* [En ligne], mis en ligne le 20 mars 2014, consulté le 31 mars 2018. URL : <https://hyperallergic.com/115626/darkroom-developer-trays-as-portraits-of-the-artists/>

290 Pete Brook, [Entretien avec John Cyr] in « For Photo-Geek Eyes Only: Famous Developer Trays », article mis en ligne le 31 août 2010, *WIRED* [En ligne], consulté le 31 mars 2018. URL : <https://www.wired.com/2010/08/for-photo-geek-eyes-only-famous-developer-trays/>

très vite, elle tombe amoureuse de Jérôme sans savoir qu'il est le frère de Jean. Lorsqu'il apprend la mort de son frère, Jérôme se rend dans le sud pour récupérer ses affaires. Il découvre que la mort de Jean est liée à une femme, sans savoir qui elle est. Le seul indice pourrait être la pellicule toujours enfermée dans le boîtier de l'appareil photo de Jean. Jérôme décide de développer lui-même cette pellicule. Ayant peur, Mary tombe malade, et le couple se sépare à la fin du film.

Dans ce film, deux longues séquences sont consacrées à la manipulation de la photographie : le moment de la prise de vue, et celui du développement du négatif et du tirage. Jean Epstein a filmé de manière assez détaillée pour que le spectateur se rende compte des différentes étapes des processus techniques.

La séquence de la prise de vue. Mary semble mal à l'aise devant l'objectif de Jean, elle reste debout pour la pose mais est embarrassée. Tandis que le geste de Jean est clair : il regarde Mary, mesure la distance, observe la mise au point, et mesure la puissance de la lumière du jour (Fig. 2.21).



Fig. 2.21 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
(lecture de gauche à droite et de haut en bas)

Dans cette première partie de la séquence, il n'y a pas seulement le champ/contre-champ pour montrer le jeu entre le photographe et le modèle ; Epstein a aussi inséré un

plan du ciel, où on voit le rayon de soleil traverser le feuillage d'arbre et voiler même le champ de l'image. À travers ce plan, et donc l'objectif de la caméra d'Epstein, le spectateur du film peut sentir la force mouvante de la lumière. Elle est un intervenant essentiel pour faire une photographie. Epstein met en image la puissance de cette lumière, puisque c'est cette puissance qui permet de « révéler une image du monde²⁹¹ ». Et ces photographies seront décisives dans l'histoire des trois personnages.



Fig. 2.22 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
(lecture de gauche à droite et de haut en bas)

Lors de la prise de vue (Fig. 2.22), Epstein nous montre le regard de Jean, qui se concentre sur Mary, et aussi l'image de Marie, qui se reflète dans le boîtier sombre de l'appareil. Elle s'incarne comme la seule source lumineuse que l'on peut capter, même si cette image apparaît petite et fragile. De plus, ce mince reflet de Mary est entouré d'une grande obscurité : ce noir est essentiel pour protéger le support vierge du soleil aveuglant. Epstein nous montre cet instant de l'image encore mouvante, qui sera figée et fixée au fond de la boîte, lorsque Jean appuie sur l'obturateur. Epstein a détaillé les étapes par plan jusqu'au clic de l'obturateur. Il a aussi mis en évidence la présence et la puissance du soleil et son opposé – l'obscurité, nécessaire dans le mécanisme de la formation de l'image photographique. Ici, le processus de l'apparition est rendu mystérieux par ce noir (Fig. 2.23).

291 Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 61.



Fig. 2.23 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein

Cette image nous permet aussi de nous rendre compte de la faible quantité de lumière entrant dans un appareil de prise de vue. Cette faible lumière ne forme qu'une image latente, invisible et éphémère. Seul le développement – la *révélation* – nous permettra de la voir. Cette image tente de nous montrer que :

la photographie, cette "énigme métaphysique", est au sens propre une révélation mais sous une forme physique qui permet un enregistrement technique de la révélation et qui devient ainsi une révélation technique du monde²⁹².

À sa manière, Epstein célèbre ainsi « l'apothéose du visible²⁹³ ».

Après la prise de vue, alors que Jean rembobine, Mary part. En obtenant ses images, Jean a perdu sa bien-aimée. Ce paradoxe tragique évoque l'ambiguïté de la photographie,

²⁹² Bernd Stiegler, *op. cit.*, p. 245.

²⁹³ *Ibid.*

qui fige un instant déjà perdu, comme le fameux concept de Roland Barthes – *ça-a-été*²⁹⁴.

Cependant les images de Mary ne sont pas encore révélées. Elles restent latentes, seulement présentes dans l'esprit de Jean, son appareil photo étant la seule chose qu'il veut garder à la main avant de mourir. Les dernières images de Jean se trouvent superposées par des images d'un objectif, celui au travers duquel son appareil a pu capter la lumière de Mary.

La séquence du développement du négatif est aussi présentée comme une *révélation*. Dans cette séquence, les plans subjectifs permettent au spectateur d'adopter le regard de Mary (Fig. 2.24) : comme elle, on sait ce qu'il y a sur la pellicule en question ; comme elle, on entre dans la chambre noire où Jérôme est en train de développer le négatif ; comme elle, on observe le geste de Jérôme et les traces laissées sur la bande de la pellicule.



Fig. 2.24 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
(lecture de gauche à droite et de haut en bas)

La pellicule est en négatif et il est encore difficile de reconnaître les traits de la personne photographiée (Fig. 2.25). Le processus du développement n'est pas terminé, la vérité n'est pas encore *révélée* mais Mary peut déjà lire ces images. Le « choc émotionnel »

294 Voir Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Seuil, 1980.

l'emporte, elle n'arrive plus à rester debout. Elle les voit déjà révélées.

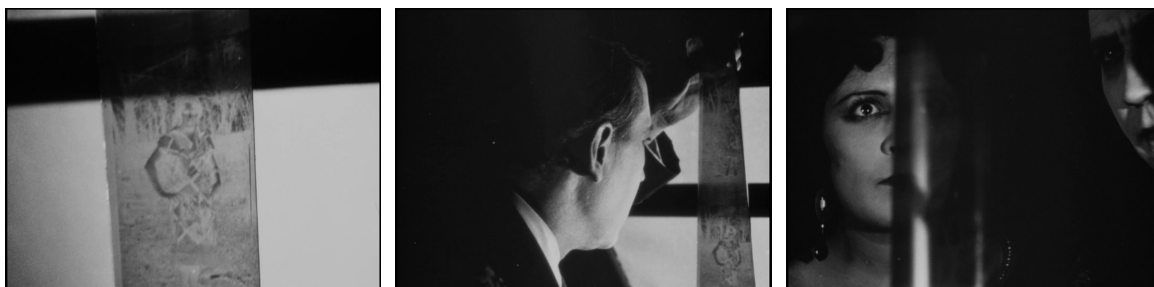


Fig. 2.25 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein

Dans la séquence suivante, Jérôme poursuit la dernière étape : le tirage par noircissement direct. On voit qu'il tient à la main des châssis presses qui permettent de tenir en contact le négatif et le papier sensible (Fig. 2.26). Se dirigeant vers le jardin, Jérôme fait tomber par hasard sur l'escalier un papier sensible. Epstein ne laisse pas ce « hasard » insignifiant. Le papier blanc, sous les rayons du soleil, prend petit à petit une couleur noire. Ce processus de noircissement est filmé en gros plan, en un seul plan. En assistant à cette transformation matérielle, nous sommes témoins de la formation de la couleur photographique et aussi de sa propre destruction. Le papier blanc finit par être tout noir.

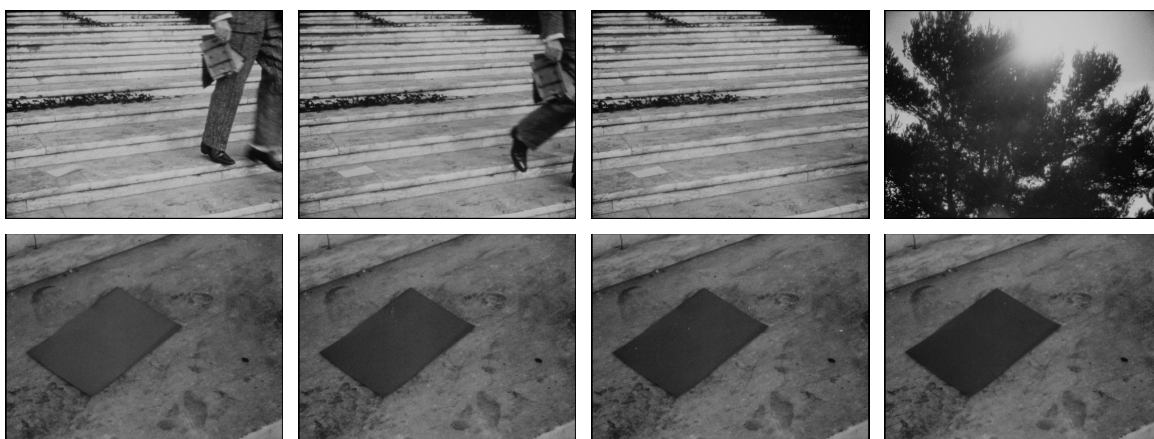


Fig. 2.26 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
(lecture de gauche à droite et de haut en bas)

Jérôme a vu apparaître l'image dans le châssis. Epstein n'a pas besoin de montrer

cette image de « vérité » aux spectateurs, elle existe déjà dans nos esprits. Ce que montre Epstein, c'est un montage alterné entre Jérôme qui attend le noircissement et qui regarde l'image révélée et Mary qui cherche à trouver et à détruire ces images (Fig. 2.27). Le cinéaste nous montre aussi la puissance de la lumière, à la fois révélatrice et destructrice. Sous ce soleil de plomb, on a l'impression que Mary est en train de fondre, de s'évanouir.



Fig. 2.27 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein

Ce sentiment d'évanouissement est produit par le traitement spécifique des images de Mary : elles sont rendues floues dans certaines parties de l'image – sur le bord du plan, autour du visage comme un halo... (Fig. 2.28). Ce flou donne une dimension matérielle à la lumière éblouissante comme si cette puissance était aveuglante et nous masquait certaines parties de l'image. Avec le jeu de l'actrice, on a l'impression que la matérialisation de la lumière produit un effet physique sur elle. Elle est couverte de lumière, et enveloppée par le flou photographique jusqu'à son évanouissement.



Fig. 2.28 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein

Epstein a rendu cette séquence de la *révélation* « mortelle », comme si la lumière possédait un pouvoir destructeur. Le noircissement est utilisé dans le film pour montrer le processus de formation de l'image argentique, mais surtout pour montrer la puissance de la lumière. Bien que l'on ne voie pas le noircissement en tant qu'apparition de l'image dans

ce film, le noircissement reste concret et visible dans la mise en scène de la *révélation* photographique.

Dans un autre film qui met en scène la chambre noire comme un lieu de révélation, l'image révélée devient une preuve de vérité. Le processus de la révélation photochimique prend une signification spectaculaire pour conclure une enquête policière. Il s'agit de la scène finale d'*Ascenseur pour l'échafaud* (1958) de Louis Malle.

Le film est composé de deux parties, parallèles et contrastées, à travers les histoires de deux couples portant chacun leur crime : un crime parfait organisé par deux amants secrets (Florence et Julien) et un crime pulsionnel improvisé par deux jeunes amoureux (Véronique et Louis) ; l'un est maquillé en suicide du mari de Florence, enfermé dans son bureau, l'autre paraît sans raison avec la mort de deux touristes allemands dans un motel.

Les deux histoires sont reliées par le protagoniste du film – Julien Tavernier. Il est en effet le vrai coupable du premier crime, mais il est considéré comme auteur du second meurtre à cause de ses affaires volées puis laissées par les deux jeunes sur les lieux de leur crime. Ces deux fils conducteurs s'entrelacent délicatement et les deux histoires s'achèvent au même moment, dans la chambre noire du laboratoire photographique du motel. C'est la séquence finale du film, où les véritables auteurs des crimes se révèlent. Les images des deux jeunes apparaissent sur les photographies prises dans le motel avec le touriste allemand, ainsi que, sur le même rouleau de pellicule, celles de Julien et de Florence, en couple amoureux. Ces images dévoilent ainsi la liaison des deux amants ainsi que le mobile du premier crime.

La mise en scène de cette révélation apporte un double sens : la révélation de l'image photographique et le dévoilement des auteurs de deux crimes. Le commissaire demande à Florence de regarder dans un bac contenant un liquide transparent et un papier blanc photographique sur lequel le noircissement des sels d'argent met progressivement en forme son visage et celui de Julien (Fig. 2.29).

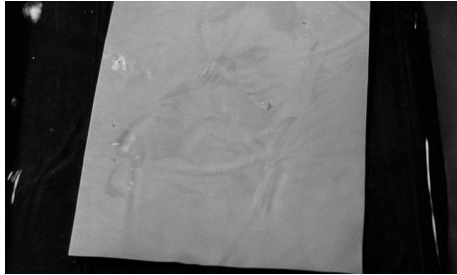


Fig. 2.29 *Ascenseur pour l'échafaud*
(1958) de Louis Malle

La révélation photochimique dévoile le surprenant secret des deux amants, créant une émotion qui n'est pas sans rappeler celle de Talbot au moment où il a découvert pour la première fois la magie de l'image révélée :

On met une feuille de papier dans la chambre obscure; après quelques instants, on la retire. On l'examine, et l'on n'y voit aucune impression, pas même un léger commencement du tableau. Cependant le tableau y existe déjà dans toute sa perfection, mais dans un état d'invisibilité complète. Par des procédés faciles, que je ferai connaître, on fait apparaître le tableau comme par magie. C'est bien la chose la plus merveilleuse qu'on puisse voir; et, la première fois que je l'ai vue, j'en ai été saisi d'une espèce d'étonnement²⁹⁵.

Florence met ses mains dans le bac et touche le papier. La palpation révèle la réalité matérielle de cette image : les grains d'argent noircis, le support papier et la solution transparente. Pendant que l'image latente est rendue visible par une action chimique du révélateur, sur cette feuille se matérialise aussi leur histoire d'amour. Ensuite, elle adresse son regard vers d'autres photographies tirées de la même pellicule, toujours les images du couple amoureux.

²⁹⁵ Lettre de William Henry Fox Talbot à Jean-Baptiste Biot, 17 janvier 1841, lue pendant la séance du 1er février 1841, *Compte rendu de l'Académie des sciences*, t. 12, pp. 226-227. Ce passage est cité par André Gunthert, « Daguerre ou la promptitude » [En ligne], *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, consulté le 14 janvier 2017. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/163>



Fig. 2.30 *Ascenseur pour l'échafaud*
(1958) de Louis Malle

Après un gros plan sur le visage de Florence sur un fond noir, la caméra fixe le premier bac, celui du révélateur (Fig. 2.30). On voit que la première image dévoilée est toujours immergée dans le bain. Elle continue à s'assombrir sous l'action du révélateur, jusqu'à ce qu'elle devienne toute noire, et qu'elle finisse par se confondre avec le fond noir du bac. L'image du couple heureux disparaît petit à petit dans ce noir. Il reste finalement une image noire avec le reflet lumineux sur la surface d'eau. C'est la fin du film.

Ensuite, elle adresse son regard vers d'autres photographies tirées de la même pellicule, toujours les images du couple amoureux. Après un gros plan sur le visage de Florence sur un fond noir, la caméra fixe le premier bac, celui du révélateur (Fig. 2.30). On voit que la première image dévoilée est toujours immergée dans le bain. Elle continue à s'assombrir sous l'action du révélateur, jusqu'à ce qu'elle devienne toute noire, et qu'elle finisse par se confondre avec le fond noir du bac. L'image du couple heureux disparaît petit à petit dans ce noir. Il reste finalement une image noire avec le reflet lumineux sur la surface d'eau. C'est la fin du film.

L'assombrissement progressif de l'image rappelle le fondu au noir du cinéma, qui est plutôt effectué par l'obturateur de la caméra ou la technique de la surimpression. Comme une fermeture au noir, souvent utilisée dans la narration filmique comme un mode de

conclusion d'un plan²⁹⁶, cette disparition de l'image à travers le noircissement signifie le point final de cette histoire.

En représentant la technique photographique la plus surprenante, celle de la révélation chimique de l'image latente, ce dernier plan figure en même temps le motif du crime, la disparition d'un souvenir heureux et aussi la conclusion du langage cinématographique.

Ascenseur pour l'échafaud met en scène le développement de l'image latente et donc la *révélation*. Ici, l'image se dessine (aussi toute seule) dans un processus chimique, invisible à l'œil nu, et surgit sur une feuille blanche. Il s'agit de pure chimie, mais ce processus augmente l'effet de surprise. La révélation de l'image latente (ce qui doit rester dans le noir) est mise en scène comme un spectacle cinématographique, une apparition magique, une scène dans le film d'Émile Cohl. Le révélateur amplifie le noircissement des sels d'argent, et provoque finalement la disparition de l'image photographique, tout aussi surprenante que son apparition. Cette nature chimique du révélateur est proche de la matière photosensible, qui matérialise le rapport entre le noir, ou l'opacité, et la transparence du médium.

Dans l'histoire de la photographie, le changement de la matière de l'image amène aussi le changement du mode de développement. Le rôle complexe du révélateur signifie une avancée technique dans le traitement de l'image. À propos de cette évolution technique, comme remarque André Gunthert :

Passer du collodion humide à l'émulsion au collodion-bromure suppose donc la conjonction de trois évolutions majeures : non seulement le recours à un autre halogénure que celui qui avait procuré jusqu'alors les meilleurs résultats, mais aussi l'emploi d'un mode de développement fondamentalement distinct, dans les réactions qu'il met en œuvre ; ce qui signifie également le transfert de la question de la sensibilité du champ du support et de la prise de vue à celui du révélateur et du traitement postérieur de l'image latente²⁹⁷.

Le développement ou l'action du révélateur n'implique pas seulement une opération chimique invisible, un geste de magicien pour faire apparaître une image, mais aussi la possibilité de transformer le « dessin » impressionné de la lumière après la prise de vue.

²⁹⁶ Le noircissement formel de l'image cinématographique, comme le fondu au noir, sera discuté dans le Chapitre 5

²⁹⁷ André Gunthert, *op. cit.*, p. 210-211.

Cette avancée technique avec l'apparition du révélateur a permis une réduction considérable du temps d'exposition de l'image, facilitant l'instantanéité de la prise de vue. La photographie peut, dès lors, capturer l'image sur le vif et puis décomposer le mouvement. C'est ce qui est en relation directe avec l'émergence du cinéma.

Chapitre 3

Noircissement comme effacement et dissolution

Le dernier plan d'*Ascenseur pour l'échafaud* se termine sur une image totalement noire. On y voit une image apparaître, se révéler, mais puisqu'elle n'est pas « fixée », le noircissement continue et efface cette image, comme un effet de fondu au noir, noir qui clôture l'histoire. On retrouve le *noir* de l'image latente, comme si cette image qui cristallise l'amour entre Florence et Julien ne pouvait que rester dans leur esprit et dans celui du spectateur.

Sans la fixation, la matière sensible continue à agir sous la lumière. Et le noircissement continue jusqu'à ce que la forme soit ensevelie dans les grains noircis. Comme l'explique Schaaf, « L'exposition à la lumière normale pendant le visionnement a déclenché le dépôt d'argent sur toute la feuille de papier, enfouissant finalement l'image²⁹⁸. » Cette image non fixée est encore éphémère, puisque rien que la regarder (ce qui nécessite un minimum de luminosité) peut provoquer sa destruction. Éviter le contact avec la lumière devient le seul moyen pour conserver la forme enregistrée. Cette image ne peut donc rester que dans le noir. La puissance de la lumière est ainsi incarnée par le processus de noircissement, à la fois producteur et destructeur. Comment fixer alors une image ? Ce fut l'une des principales problématiques des premiers inventeurs. A partir de l'idée de fixation de l'image, on verra dans ce chapitre comment le noir, en tant que matière, représente une « menace » pour la forme, du fait de sa force de « dissolution », et comment les artistes font de cette force une œuvre *plastique*.

3.1 Contre l'envahissement du noir : la fixation de l'image

Fixer l'image / creuser la matière

La fixation de l'image a été une étape décisive dans l'histoire de l'invention. L'insolation transforme les cristaux d'halogénure d'argent en argent métallique et les rend relativement stables. Mais ceux qui n'ont pas été noircis restent encore sensibles à la lumière, donc instables. Ces deux parties de matière sont encore sur le même support,

²⁹⁸ (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Exposure to normal light during viewing triggered the deposition of silver throughout the sheet of paper, eventually burying the image. » Larry J. Schaaf, *Records of the Dawn of Photography. Talbot's Notebooks P & Q*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. xxii.

mais elles sont déjà différentes. Pour que la sensibilité de ces cristaux non-exposés ne provoque pas la perte de l'image, le moyen le plus simple est de :

éliminer ces derniers, c'est à dire les retirer de l'émulsion. C'est le rôle que va endosser le fixateur qui va dissoudre les halogénures d'argent en les décomposant de façon soluble. Ils pourront ainsi par mise en solution être éliminés avec le fixateur²⁹⁹.

Le fixateur permet de dissoudre les cristaux non insolés et de rendre l'image stable. Après cette étape de fixation, il ne reste dans l'émulsion que la gélatine (le liant) et le grain d'argent. Le temps de fixation est aussi décisif, car, si l'image reste longtemps dans le bain de fixateur, l'action de dissolution peut affecter jusqu'à l'argent métallique, donc, l'image.

Dans l'expérience de Talbot, il a remarqué qu'une grande quantité de sel de table permettait de réduire la sensibilité de la matière : les cristaux d'halogénure d'argent sont toujours présents sur le support, mais ils ne subissent plus l'effet de la lumière. Il s'agit plutôt d'une stabilisation de l'image devenue résistante à la lumière. Le premier agent fixateur fut trouvé par Sir John Herschel. Le savant anglais avait remarqué les caractéristique de l'hyposulfite, longtemps avant qu'il ne soit utilisé dans la photographie. L'hyposulfite (thiosulfate de sodium), dit hypo, permet de dissoudre facilement l'halogénure d'argent non transformé, c'est-à-dire, de le transformer en sel soluble dans l'eau. Il suffit ensuite d'un rinçage à l'eau pour tout éliminer³⁰⁰.

L'hypo paraît efficace, justement, parce qu'il permet d'éliminer les éléments instables et de garder seulement ceux qui forment l'image (ceux qui sont noircis). L'image est ainsi rendue permanente, elle est fixée, et elle peut enfin résister à la lumière et au temps. L'hypo qu'utilisait Herschel était déjà proche du fixateur moderne de la photographie³⁰¹. En tant qu'élément essentiel de la création, la fixation a aussi rendu

299 Alexis, « La chimie du développement argentique, comment ça marche ? », *La photo argentique* [En ligne], consulté le 6 avril 2018. URL : <https://www.la-photo-argentique.com/la-chimie-du-developpement-argentique-comment-ca-marche/>

300 « Hypo dissoudrait les composés d'argent restants "aussi facilement que le sucre dans l'eau" tout en laissant intacte l'image argentique. Ils pourraient, à leur tour, être lavés librement, emportant la matière instable et isolant – préservant donc – une image permanente. Dans un sens, c'était comme du savon agissant sur la graisse, ce qui la rendait soluble dans l'eau ». (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Hypo would dissolve the remaining silver compounds "as readily as sugar in water" whilst leaving the silver image untouched. They could, in turn, be freely washed out, carrying away the unstable matter, and isolating - thereby preserving - a permanent image. In a sense, it was like soap acting on grease, effectively making it soluble in water. » Larry J. Schaaf, *Out of the Shadows : Herschel, Talbot & the Invention of Photography*, New Haven : Yale University Press, 1992, p. 27.

301 Bien que le hypo permette une véritable fixation de l'image argentique, à l'époque de 1839, ses avantages n'étaient pas clairs. Schaaf explique : « Hypo was then an expensive and difficult to obtain chemical, variable in composition, and deadly to the image if used improperly. In particular, it demanded washing in copious amounts of clean warm water to remove the chemicals that it created. Herschel himself was

possible l'histoire de l'image. Avec la fixation, on retrouve l'idée de solidification dans la formation de l'image.

Ugo Mulas³⁰², en revoyant les opérations photographiques, s'est consacré à une série d'œuvres, à la fin de sa carrière, pour questionner la nature de l'image photographique. Cette série, intitulé *Vérifications (Verifiche)*, est composée de treize photographies. Chaque photographie renvoie à un thème spécifique à partir d'un élément constitutif de la photographie³⁰³. Pour l'artiste, il s'agit d'« une manière d'analyser l'opération photographique pour en identifier les éléments constitutifs et leur valeur propre³⁰⁴. » Comment les composants du dispositif photographique apportent leur propre valeur esthétique dans une image ?

Intitulé *Le laboratoire*, la septième photographie de cette série est dédiée à John Herschel (Fig. 3.1). Ugo Mulas rappelle que l'image photographique est avant tout *photochimique*. Cette image est donc une vérification du laboratoire : elle est réalisée sans caméra, uniquement avec le révélateur et le fixateur dans la chambre noire. Le photographe explique que c'est :

une opération dont l'appareil photographique est exclu et où le développement et le fixage sont mis en relief ; une opération que je voulais dépourvue de toute émotion, d'une sécheresse et d'une clarté extrêmes, comme le sont les notes scientifiques laissées par Herschel. Dans le laboratoire, tout se fait avec les mains : prendre une feuille, la placer sous l'agrandisseur, l'abaisser, prendre la feuille ; la plonger dans le révélateur, la laver, la reprendre, la plonger dans le fixateur. Les mains sont donc ici les protagonistes et également l'unique objet de ces deux photographies³⁰⁵.

frustrated by its demands, and his great desideratum was to find a way to circumvent its use. » À ce moment, l'eau salée reste encore un « fixateur » facile à obtenir et plus simple à utiliser que le hyposulfite (thiosulfate de sodium). Voir, Larry J. Schaaf, *op. cit.*, p. xxiii.

302 Auteur de la série photographique sur Lucio Fontana, vue dans le Chapitre 2, partie 2.2.

303 Comme un démontage du dispositif photographique, il analyse, un par un, les différents constituants de la photographie, tels la matière photosensible, les types d'objectif, l'agrandissement, le diaphragme, les produits chimiques tels révélateur et fixateur. Cela compose treize thèmes de vérification : 1) *Hommage à Niépce*, 2) *L'opération photographique* – Autoportrait pour Lee Friedlander, 3) *Le temps photographique* – À Jannis. Kounellis, 4) *L'usage de la photographie* – Aux frères Alinari, 5) *L'agrandissement* – Le ciel pour Nini, 6) *L'agrandissement* – De ma fenêtre, en me souvenant de la fenêtre du Gras, 7) *Le laboratoire* – Une main développe, l'autre fixe. À Sir John Frederick William Herschel, 8) *Les objectifs* – À Davide Mosconi, photographe, 9) *Le soleil, le diaphragme, le temps de pose*, 10) *Le format* (Photographie prévue dans la série mais non réalisée), 11) *L'optique et l'espace* – À Arnaldo Pomodoro (Photographie idéalisée, mais sans image), 12) *La légende* – À Man Ray, 13) *Autoportrait avec Nini* – Pour Melina et Valentina, et la dernière, *Fin des vérifications* – Pour Marcel Duchamp.

304 Ugo Mulas, « Les vérifications, 1968-1972 », in *La photographie*, catalogue d'exposition, Cherbourg-Octeville : le Point du Jour, 2015, p. 145.

305 *Ibid.*, p. 160.



Fig. 3.1 Ugo Mulas, *Vérification 7, Le laboratoire. Une main développe, l'autre fixe. A Sir John Frederick William Herschel, 1972, 40.2 x 51.4 cm, © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI*

Ugo Mulas a évoqué la note du 29 janvier 1839 de John Herschel³⁰⁶, autour de la découverte de l'hyposulfite de sodium. Pour cette *vérification*, le photographe a tenté de reproduire, à sa manière, l'expérience de Herschel. Dans sa chambre noire, Ugo Mulas a plongé une main dans le bain du révélateur, une autre dans le fixateur ; il a ensuite posé, en appuyant fort, ses deux mains sur la même feuille, déjà demi-exposée (moitié couverte par un carton) sous la lumière de l'agrandisseur. La main gauche imprégnée du révélateur est posée sur la partie protégée de la lumière, et la main droite imprégnée du fixateur est posée sur la partie exposée à la lumière. « La main plongée dans le révélateur est apparue aussitôt, l'autre seulement quand la seconde moitié de la feuille a été développée³⁰⁷. » La partie gauche donne une trace de main noircie par le révélateur sur le fond blanc (non-exposé), tandis que, sur la partie droite, la main droite a laissé la trace du fixateur sur la

306 Voici la note de John Herschel, évoqué par Ugo Mulas, pour sa *Vérification* du laboratoire : « Expérience 1013. 29 janvier 1839. Trouvé hyposulfite de sodium pour arrêter l'action de la lumière en éliminant par lavage tout le chlorure argent. Parfaite réussite. Moitié exposé, à demi protégé de la lumière grâce à couverture carton. Puis retiré de la lumière et aspergé d'hyposulfite de sodium puis bien lavé avec eau claire. Laissez sécher, puis exposé de nouveau, moitié sombre reste sombre, moitié blanche reste blanche après n'importe quelle durée d'exposition. » *Ibid.*

307 *Ibid.*

feuille exposée, noircie après développement. Cette main apparue en négatif, puisque le fixateur (l'hypo) a transformé certains sels d'argent ; ces sels ne sont donc pas noircis avec le développement, et ils se dissolvent avec le lavage.

Les mains sont mises en avant à deux niveaux : elles n'apparaissent pas seulement sur l'image finale mais elles interviennent aussi à chaque étape de l'élaboration d'une œuvre. Ugo Mulas souligne que chaque étape du travail en laboratoire est manuelle. Notamment, dans le travail de la chambre noire, seules les mains peuvent remplacer, dans cet environnement obscur, les yeux du photographe. La main devient le seul repère perceptif du photographe qui travaille dans le noir. Cette photographie met en lien la main, l'empreinte et la fabrication photographique : d'une part, la main est un outil indispensable pour faire une photographie argentique ; d'autre part, elle incarne une représentation fondamentale voire archaïque de la trace humaine (les premières traces d'empreintes de la préhistoire). Cette photographie évoque à la fois le fondement de la fabrication de l'image photographique et celui de l'histoire de la représentation humaine.

Contrairement à la technique du photogramme, Ugo Mulas n'a pas exposé ses mains sous la lumière. L'empreinte est la trace du révélateur et du fixateur sur une feuille sensible déjà exposée. Par les différentes compositions chimiques, il obtient une main positive et une main négative. Ce résultat reflète les caractères différents et les fonctions du révélateur et du fixateur : l'un permet de créer le noircissement et l'autre arrête le processus de noircissement et dissout la matière non noircie. Cette main négative résulte de la matière noire enlevée, « creusée », par le fixateur.

La vérification du laboratoire met donc en évidence les caractères chimiques du révélateur et du fixateur. Et dans le fond, l'action de l'agent fixateur n'est pas vraiment une « fixation » de la forme noircie, puisqu'elle « creuse » la matière, comme le montre la main négative de Mulas. Ce que l'on appelle la « fixation » est plus proche de l'idée de *dissolution*, puisqu'elle rend soluble la matière non insolée. Cette matière se dissout en solution, comme quelque chose de liquide. L'idée de dissolution me paraît intéressante dans la réflexion sur le travail matériel de l'image argentique, parce que ce concept de dissolution intervient à deux niveaux du noircissement : d'abord, la dissolution permet l'arrêt du noircissement pour préserver l'image ; ensuite, elle est aussi le produit du noircissement même, c'est-à-dire que le trait, la forme se dissolvent dans la matière, si le noircissement continue.

L'idée de *fixation* reste très présente dans la pensée autour de la formation de l'image, dans la conception de l'acte photographique. La notion de fixation dans la photographie révèle celle d'instantanéité. Fixer un instant pour l'éternité. Un instant qui se cristallise³⁰⁸.

La fixation matérielle / la cristallisation

Pour appréhender l'idée de fixation dans la formation de l'image photographique, le principe de cristallisation me semble très évocateur : par extension, cristalliser désigne immobiliser, solidifier, figer, stabiliser et aussi transformer en cristaux. Un glissement du sens – de fixation à cristallisation – met en évidence l'achèvement de la transformation matérielle, l'achèvement d'une image dans sa création.

Dans ses recherches matériologiques, il semble que Constantin Brancusi a aussi été attiré par la cristallisation photographique. Dans deux photographies issues de la collection léguée au Centre Pompidou, on peut remarquer une intention assez particulière portée sur la matière photographique. Prises en 1932, ces deux photographies représentent le bac de fixateur et évoquent directement le phénomène et l'idée de cristallisation.

Dans la première photographie, *Cristallisations* (Fig. 3.2, 3.3), il s'agit d'un négatif sur verre. On voit que Brancusi a photographié les formes cristallines de l'hyposulfite de sodium séché au fond d'un bac de fixateur.

³⁰⁸ Cf André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éd. du Cerf, 2002, p. 9-17.

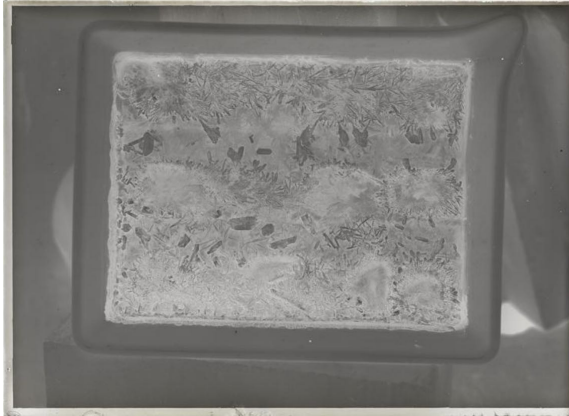


Fig. 3.2 Constantin Brancusi, *Cristallisations*, vers 1932, négatif gélatino-argentique sur plaque de verre, 13 x 18 cm © Centre Pompidou, MNAM-CCI © Succession Brancusi

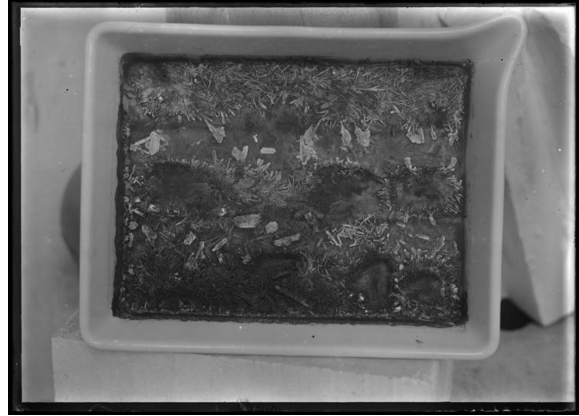


Fig. 3.3 Constantin Brancusi, *Cristallisations*, vers 1932, image positive obtenue par inversion des valeurs de la numérisation du négatif original, 13 x 18 cm © Centre Pompidou, MNAM-CCI © Succession Brancusi

Dans la gigantesque collection photographique de Brancusi, cette photographie paraît assez singulière, puisque la plupart de ses photographies sont consacrées à ses sculptures³⁰⁹, et que cette image du bac de fixateur semble n'avoir aucun lien à sa sculpture. Cependant, l'attention du sculpteur à la matière est mise en avant par la forme simple, la vision directe et frontale de cette photographie : la seule chose à voir est la forme des cristaux du fixateur. D'après l'angle de vue et le cadrage de cette image, on pourrait la considérer plutôt comme une prise de note, ou une observation sur la texture et la matière photographique.

L'étude de matière est aussi un des thèmes récurrents dans les photographies de Brancusi. Notamment dans les années 1930, Brancusi a porté son regard à travers l'objectif photographique sur différents matériaux ou matières, telles des matières minérales, végétales (comme les photographies intitulées *Tronc de marronnier dans l'atelier*, *Branches dans un pichet*), des ruines de bâtiments. Ici, la photographie serait utilisée comme un instrument de *révélation*³¹⁰ pour sa recherche matériologique.

³⁰⁹ Comme disait Quentin Bajac, « Ces photographies doivent dès lors être envisagées comme des notes photographiques ; des *observations*, au sens presque scientifique du terme, permettant à Brancusi, par la reproduction, tantôt de découvrir tantôt de souligner tel aspect de son travail, de donner à voir et de faire voir en somme. Comme dans un processus de recherche, les unes apparaissent dictées par une volonté préalable, les autres, les plus nombreuses, ouvertes à l'accident, à l'épiphanie photographique, et à la révélation. Si certaines sont témoignages, la plupart sont expériences. Toutes cependant représentent un prolongement en images de son travail, une forme matérielle d'activité critique pour un artiste qui se méfiait des discours. » Quentin Bajac, « L'œuvre ouverte par la photographie », in Quentin Bajac, Clément Chéroux, Philippe-Alain Michaud (dir.), *Brancusi, film, photographie : images sans fin*, catalogue d'exposition, Paris : Centre Pompidou, Cherbourg-Octeville : Le Point du jour, 2011, p. 12-13.

³¹⁰ En analysant le fonds photographique de Brancusi, Clément Chéroux divise ce corpus en trois parties selon différentes fonctionnalités. La photographie, explique l'auteur, « est intervenue à tous les stades du processus créatif : après, comme source de *documentation* ; pendant, comme outil de *vérification* ; avant,

Photographier le bac du fixateur reflète une fascination du sculpteur pour la texture arborescente de cristallisation. Dans cette démarche, *Cristallisations* suggère un jeu réflexif dans cette étude de matière : la confrontation entre la matière représentée et la matière de l'image, entre la matière chimique cristallisée et les cristaux de l'image argentique. Cette intention se confirme dans l'exemple suivant. Prise à la même époque, cette deuxième photographie, intitulée *Cristallisations dans un bac de fixateur photographique* (Fig. 3.4), aborde le même thème.



Fig. 3.4 Constantin Brancusi,
*Cristallisations dans un bac de fixateur
photographique*, vers 1932,
surimpression, épreuve gélatino-
argentique, 24,5 x 18 cm
© Philippe Migeat – Centre Pompidou,
MNAM-CCI

L'angle de vue reste vertical et frontal, et on voit aussi un travail plus important du cadrage : tous les bords de bac sont éliminés, et seule la texture de la cristallisation chimique couvre toute la surface de l'image. Ce cadrage isole la matière représentée de son

comme instrument de *révélation*. [...] cette triple valeur descriptive, expérimentale et heuristique de la photographie a conservé toute son efficacité. Les images de documentation continuent à fournir des informations factuelles sur les œuvres, elles permettent de savoir avec quels socles elles étaient associées, comment elles étaient disposées dans le système de l'atelier. Les photographies de vérification renseignent sur ce que cherchait Brancusi dans telle ou telle œuvre... et comment il le cherchait. Et les images produites à des fins de révélation permettent de mieux comprendre ce qu'il trouvait. [...] Le corpus photographique de Brancusi apparaît de ce fait comme la source d'information la plus riche pour comprendre les intentions, les partis pris, ou simplement la démarche du sculpteur. » Pour ce qui concerne le pouvoir révélateur de la photographie, Clément Chéroux a pris l'exemple de certaines photographies de ces sculptures en matériau réfléchissant : la photographie, en captant notamment la lumière, permet de montrer la qualité réflexive des matériaux. Clément Chéroux, « *Mobilis in mobili* », *ibid.*, p. 24.

environnement. Sans l'indication du titre, et seulement avec deux traces d'ombres de creux au fond, on ne peut pas comprendre toute de suite qu'il s'agit d'un bac de fixateur. Ici, la matière seule est le sujet et le fondement de l'image. De plus le travail d'abstraction ne s'arrête pas seulement au niveau de cadrage : selon la fiche technique de la collection du Centre Pompidou, cette photographie est une surimpression³¹¹.

La surimpression combine donc au moins deux couches d'images. S'il s'agit d'une superposition entre l'image de cristaux et celle du bac de fixateur, on obtient un résultat proche de la première photographie – *Cristallisations* (Fig. 3.2, 3.3). Et en même temps, la réflexivité produite par l'œuvre est davantage mise en avant dans la seconde (Fig.3.4) : parce que la condition environnementale de la cristallisation dans sa représentation est quasiment éliminée, nous avons une confrontation directe et une confusion plus importante que la première. Contrairement au côté documentaire de la première image, la seconde montre davantage l'intention esthétique de l'artiste. Grâce au travail d'abstraction produit par le cadrage et la surimpression, la fusion de deux opérations – la fixation et la cristallisation – est mise en œuvre sur la même image.

Ces deux opérations sont fondamentales dans la formation matérielle de l'image, et en même temps, elles portent un sens figuré : elles marquent un point final à l'apparition de l'image. Notamment dans la seconde image de Brancusi, on trouve un glissement de l'idée de fixation vers celle de cristallisation, un glissement du sens matériel vers le sens figuré. Une image s'achève, elle se fixe, elle se cristallise comme une idée qui se concrétise.

En ce sens, l'idée du noircissement se situe presque au contraire de celles de fixation et de cristallisation. Parce que le noircissement manifeste le processus de la formation de l'image, de la transformation matérielle : c'est le temps de pose, c'est le temps d'imprégner l'image photographique au bain de révélateur. Le noircissement est un processus, et la fixation interrompt le processus, elle marque un temps d'arrêt, et même, elle fige le temps.

311 On a très peu d'informations autour de ces deux photographies. Cette information technique est issue de la fiche de l'œuvre sur le site de la collection du Centre Pompidou. D'après mes recherches, cette photographie n'a jamais été discutée, sauf qu'elle était seulement mentionnée (avec *Cristallisations*) dans le texte de Clément Chéroux, « Mobilis in mobili », publié dans le catalogue d'exposition *Brancusi, film, photographie : image sans fin, ibid.* Mais, dans ce catalogue d'exposition, aucune indication ne montre que cette photographie est une surimpression. Site web du Centre Pompidou, consulté le 9 avril 2018. URL : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-8fd3c9cb697e33f38f93af285836f1¶m.idSource=FR_O-766354370252d19a08251352639f2e

Fixer l'image / la matière se fige

L'exposition qui a inauguré la Galerie de photographies du Centre Pompidou en 2015, a tenté de saisir toutes les réponses à la question qui fait le titre de cette exposition – *Qu'est-ce que la photographie ?* Les œuvres choisies portent chacune à sa manière une sorte de réponse à la question. Chaque œuvre propose un point de vue ou une réflexion pour définir, voire redéfinir, ce qu'est la photographie – du désir de voir à la manière de faire. La vérification du *Laboratoire* d'Ugo Mulas y était aussi présente, avec l'ensemble de la série, comme une conclusion de l'exposition. Avant d'être « vérifié » par l'opération de Mulas, la fixation, comme principe fondamental de la photographie, a été d'abord figurée dans cette exposition par le triptyque photographique de Patrick Tosani – *Le marcheur* (Fig. 3.5). *Le marcheur* appartient à la série *Glaçons*, réalisée entre 1982-1983, constituée des photographies de petites figurines de maquettes insérées dans des blocs de glace et placées sur un fond coloré. Ces personnages sont « en action », parce que chaque personnage représente un mouvement, tel marcheur, coureur, plongeur, skieur, équilibriste ; mais leur mobilité semble figée – au sens premier et au sens figuré – dans la glace. Le lien à l'idée de fixation est métaphorique, comme l'explique le commissaire d'exposition : « Ces images offrent une assez juste métaphore de l'instantanéité de la photographie, c'est-à-dire de sa capacité à *figer* le temps ou à *geler* le mouvement³¹². » (Souligné par Clément Chéroux)



Fig. 3.5 Patrick Tosani, *Le marcheur*, triptyque, 1983, 120 x 170 cm (chaque photographie), photographie couleur c-print ©Adagp

Ici, la fixation intervient à deux niveaux : d'une part, le marcheur est gelé dans son mouvement ; d'autre part, la glace est figée par la prise de vue photographique, la liquéfaction de la glace fondue est ainsi arrêtée dans le temps. L'écoulement du temps

³¹² La présentation de l'œuvre est écrite par Clément Chéroux, commissaire de l'exposition, in Clément Chéroux, Karolina Ziebinska-Lewandowska (dir.), *Qu'est-ce que la photographie ?*, cat. expo., Paris : Éd. du Centre Pompidou/Xavier Barral, 2015, p. 68.

comme l'écoulement de l'eau sont gelés. Comme le souligne Clément Chéroux, l'idée de l'instantanéité photographique est mise en lumière. Puisque tout ce qui suggère le mouvement est figé : le marcheur, la forme de boule (la forme de sphère suggère aussi une mobilité, notamment illustrée par le flou dans la deuxième photographie de la série), la fonte de la glace sont fixés, soit par la glace, soit par la photographie. Et si la boule de glace porte bien un sens métaphorique pour la photographie, je pense qu'elle suggère aussi l'aspect matériel de la photographie. Puisque l'on peut trouver des caractéristiques similaires dans la matière représentée (l'eau et la glace) et dans celle de la photographie (la couche d'émulsion), à savoir la qualité de transparence et des états de la transformation matérielle (entre la solidification et la liquéfaction).

Le marcheur est enrobé par la glace transparente tout comme l'image de cette boule de la glace est enveloppée par la matière de l'image. Si la fixation est possible, c'est justement parce que c'est un travail avant tout matériel. L'aspect matériel de la série *Glaçons* n'a pas de lien visible à la matière noire argentique, car il évoque un autre composant essentiel de la matière photographique : le liant. C'est ce liant, du fait de son excellente transparence, qui maintient discrètement des grains d'argent dans la matière et permet au noir de prendre forme.

3.2 L'image : matière entre noir et transparence

Transparente, malléable, liquide ou solide, une matière comme l'eau évoque la matérialité du liant, matériau décisif pour créer une image. En effet, l'usage du liant est étroitement lié à l'histoire du médium de la peinture, car le liant permet de « fixer les pigments et/ou les charges entre eux et au support. C'est donc un constituant essentiel de toute peinture et de tout enduit³¹³. » Les liants les plus anciens sont d'origine naturelle, tels que la gomme, la graisse, l'œuf, la gélatine, etc. Ces connaissances sur les liants issues de l'histoire de la peinture ont ainsi profondément influencé leurs usages dans les procédés photographiques. Le premier liant organique synthétique est le nitrate de cellulose, apparu au XIXe siècle et il a joué aussitôt un rôle important dans le domaine de la photographie.

Pour les arts graphiques, « d'un point de vue technique, l'histoire de la peinture, c'est l'histoire des liants³¹⁴. » Le pigment, le vernis et le liant constituent l'ensemble de la matière du médium de la peinture. Les composants de la peinture ont une certaine similitude avec ceux du médium photographique argentique : les cristaux d'halogénures et les liants. Ces derniers sont transparents et malléables, pour retenir de manière homogène des cristaux en suspension qui pigmenteront le support. Ces éléments, l'un noir l'autre transparent, engendrent une tension des qualités plastiques entre opacité et transparence, intrinsèque au médium photographique.

La discussion autour de la relation transparence/opacité dans l'histoire de l'art se retrouve dans la question de la représentation, notamment la *mimesis*. Face à une peinture représentative, la tension entre transparence et opacité s'exprime dans l'oscillation de notre regard entre ce qui est représenté comme contenu – le sujet – et ce qui constitue matériellement le tableau, le contenant. Côté transparence, on ne voit que le sujet représenté : « tout se passe comme si le médium s'effaçait totalement devant le sujet et ne laissait deviner aucune trace d'interposition³¹⁵. » Alors que l'opacité se caractérise par « l'insistance sur la facture [...] les empâtements ou la stylisation, l'usage de déformations ou d'allusions plastique³¹⁶ », par tous les éléments qui « ramènent l'attention du sujet vers

313 François Perego, « Liants », in *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, Belin, 2005, p. 453.

314 *Ibid.*, p. 454.

315 Jacques Marizot, « Transparence / opacité », in Jacques Morizot, Roger Pouivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 445.

316 *Ibid.*

le peintre ou le projet³¹⁷. » L'opacité du médium (liée à la matière, au matériau, et surtout en tant que moyen d'expression) peut faire obstacle à l'accès au contenu représentationnel.

Cette tension transparence/opacité demeure dans la photographie ou dans le cinéma mais elle ne concerne plus seulement la question de la représentation. Parce que, dans la composition même de la matière de l'image, se trouvent matériellement l'élément opaque et l'élément transparent : le noir du grain d'argent et la transparence du liant. La « tension » entre les deux éléments existe dès le début, dès la fabrication même de la matière sensible. Pour une image photographique (ou un photogramme filmique), on peut ainsi appréhender la notion de transparence selon deux niveaux : la transparence en tant que qualité matérielle du médium³¹⁸, et la transparence comme l'accès à la représentation, celui qui permet de « voir à travers³¹⁹ ».

317 *Ibid.*

318 Le degré de la transparence de l'image photographique dépend aussi du support, sur lequel est déposée la matière. La plaque métallique, le papier, le verre ou le celluloïd peuvent radicalement changer l'aspect, le rendu de l'image, voire la manière de regarder l'image. L'évolution du support se conforme à celle de la matière de l'image. Niépce commença ses expérimentations avec le support papier, mais sans succès. En s'inspirant des procédés de la gravure, il utilisa ensuite la plaque en métal comme support. La plaque argentée permet de constituer chimiquement la matière photosensible comme l'iodure d'argent. C'est ainsi que se forme l'image du daguerréotype. La surface réfléchissante et miroitée du métal fait que cette image est à la fois positive et négative selon l'angle de vue. L'attachement au support papier est étroitement lié aux expériences de dessins à l'aide de *camera obscura*. La méthode de Talbot était d'étaler avec le pinceau la solution de nitrate d'argent ou de chlorure d'argent sur le papier. L'irrégularité d'étalement produite par le pinceau provoque différents niveaux du noircissement sur la même surface. La texture créée par les fibres du papier détermine également la sensibilité de la matière étalée. D'où la variété de nuances sur la teinte de l'image produite. Pour faire le tirage en positif à partir de l'image négative sur papier, il fallut ajouter une couche de cire d'abeille ou d'huile pour rendre le papier translucide, comme par exemple la méthode de Gustave Le Gray. Cela implique aussi d'autres éléments influant sur le rendu de l'image. En principe, le degré de cirage ou d'huilage du support détermine la qualité de la transparence. Mais la définition de l'image reste toujours inférieure à celle en plaque de verre. Les procédés du négatif sur papier donnent généralement une tonalité de noir chaud. Cependant, la couleur reste variable à cause de la nature du papier. Cette variation peut offrir des possibilités créatives au tirage du positif sur papier, pourtant, il semble problématique dans l'usage du négatif du XIXe siècle car les facteurs comme la qualité du papier, le type d'encollage, les réactifs utilisés ou la durée d'exposition peuvent agir sur la teinte du cliché, qui peut se situer d'un bord à l'autre de la gamme des brun, et peuvent changer ainsi la couleur du négatif, voire produire des images faibles. Les procédés du négatif sur papier impliquaient ainsi plus d'incertitudes sur le rendu final de l'image que celui de la plaque de verre, qui possède une excellente transparence ainsi qu'une texture lisse et homogène. La plaque de verre, malgré ses inconvénients pour des raisons pratiques, était le support principal de l'image photographique, avant l'apparition du support en nitrate de cellulose en 1889 – le celluloïd. Composé principalement de la même matière que le collodion (le mélange de nitrate de cellulose, d'alcool et d'éther), le celluloïd est un mélange de nitrate de cellulose et de camphre, qui donne un aspect plastifiant. Cette nouvelle matière date de 1870, inventée par un imprimeur de Newark, John Wesley Hyatt, aidé par son frère Isaiah. L'usage du celluloïd dans l'imprimerie commence à partir des années 1880. Pour remplacer le rouleau de négatif en papier, Eastman et Henri Reichenbach commencent en 1889 la production du négatif sur le support en nitrate de cellulose – le film en celluloïd. Ce fut le premier support photographique en plastique. Ce nouveau support ayant la souplesse du papier et la transparence du verre, est rapidement adopté dans les usages photographiques et marque une avancée importante de la technologie photographique, et ensuite, cinématographique. Voir William Henry Fox Talbot, *Le crayon de la nature*, Madrid : Casimiro, 2014, p. 36 ; « Négatifs sur papier », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris : Marval / Paris Musées, 2008., p. 75 ; « Négatifs sur papier Eastman », *ibid.*, p. 78.

319 Jacques Marizot, Roger Pouivet (dir.), *op. cit.*, p. 445.

Le liant, choisi notamment pour sa qualité de transparence, apporte sa contribution à la représentation, et en même temps, il influence la netteté et la tonalité de l'image au rendu final. Ce chapitre sera concentré sur le caractère matériel du liant photographique, un contrepoint du noir.

Les liants photographiques : la transparence comme qualité matérielle – quelques remarques sur l'albumine, le collodion, et la gélatine

Ayant une consistance collante entre liquide et solide, le liant, employé pour fixer la poudre pigmentaire, est utilisé pour retenir des sels d'argent. Dans l'histoire de l'invention photographique, il y a trois matières importantes en tant que liant photographique : l'albumine, la gélatine et le collodion. Les deux premières, d'origine animale, ont chacune une longue histoire, étroitement liée à l'histoire de l'art. Tandis que le collodion, une matière synthétique composée de nitrate de cellulose, a été découvert en 1846. Il marque une étape importante dans l'invention photographique notamment parce qu'il a été considéré comme un nouveau matériau *moderne* au XIXe siècle.

- L'albumine

L'œuf en tant que liant et additif est apparu dès l'Antiquité, et cet usage est devenu plus systématique dans la peinture au Moyen Âge. À cette époque, la peinture à l'œuf représentait une des techniques picturales majeures, et elle a plus tard régressé du fait de l'apparition de la peinture à l'huile. Jusqu'au XIXe siècle, l'usage de l'œuf comme liant de peinture persiste, et est même considéré comme une technique à exploiter. L'usage est ainsi conseillé dans un traité de la peinture : « Enfin il est à désirer que les peintres fassent des recherches sur ce procédé, qui est très-éclatant, très-riche, et aussi puissant que le procédé à l'huile³²⁰. » Le blanc d'œuf était aussi recommandé comme vernis³²¹ provisoire ou pour raviver un vernis terni au XIXe siècle. Pour le photographe, il est employé comme liant du fait de la qualité de sa transparence.

320 J. N. Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, 10 t. (t. 10 : atlas), Troyes et Paris, Bossange père, 1828-1829, p. 449-450. Cité par François Perego, « Oeuf », in *op. cit.*, p. 508

321 Cependant, l'usage du vernis est différent de celui du liant, bien que leurs définitions soient proches. François Perego a ainsi défini le vernis : « une substance fluide au moment de l'application et qui donne, après durcissement, un film lisse transparent et amorphe, et ce dans un but protecteur et optique. » François Perego, *ibid.*, p. 749. La fonction du blanc d'œuf dans le procédé photographique est plus proche du liant que du vernis.

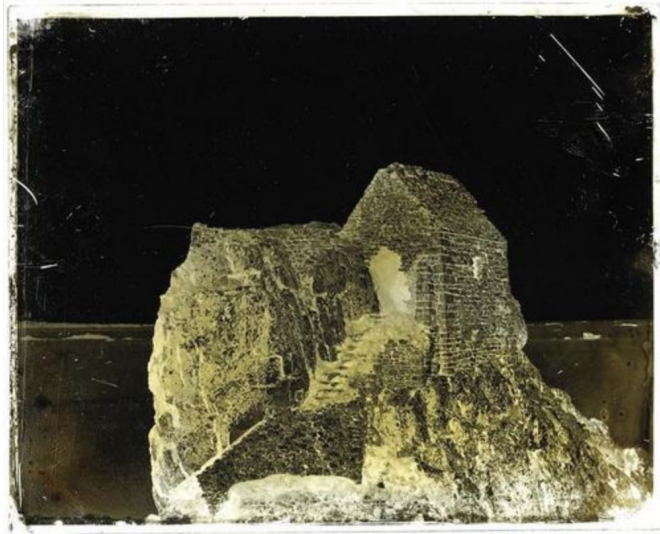


Fig. 3.6 Charles Hugo, *Le rocher de l'Ermitage*, 1853, négatif verre à l'albumine, 19,3 x 23,7 cm
© Musée d'Orsay © RMN-Grand Palais



Fig. 3.7 Hippolyte Bayard, *Atelier vu de l'extérieur*, vers 1860, négatif sur verre à l'albumine, 18 x 13 cm ©SFP

L'invention du procédé à l'albumine date de 1847, officiellement présenté par Abel Niépce de Saint-Victor à l'Académie française des sciences. Il s'agit d'un procédé du négatif sur verre à l'amidon et à l'albumine (blanc d'œuf). En tant que liant des cristaux d'argent, l'amidon est très vite remplacé par l'albumine car ce dernier permet une qualité supérieure de l'image. Le support de verre recouvert d'une couche d'albumine permet d'obtenir une meilleure définition de l'image que le support papier qui manque d'homogénéité du fait de ses fibres. L'épreuve négative sur verre à l'albumine permet une grande finesse, proche de l'image obtenue sur plaque métallique. Cette méthode, d'une transparence remarquable, marque une étape importante dans l'évolution matérielle de la matière photographique. Le seul problème de ce procédé reste sa sensibilité³²². L'usage de l'albumine nécessite un temps plus long pour l'exposition et pour la révélation. La longueur de l'opération contraint le choix des sujets à photographier, qui se limitent au paysage, à la nature morte, à la reproduction de gravure³²³. Afin d'améliorer la sensibilité

³²² Comme le note Niépce de Saint-Victor : « Avec l'albumine, il faut exposer un peu plus longtemps à l'action de la lumière que quand on opère avec l'amidon ; l'action de l'acide gallique est également plus longue ; mais, en compensation, on obtient une pureté et une finesse de traits remarquables, qui, je crois, pourront un jour atteindre à la perfection d'une image sur la plaque d'argent » La note de Abel Niépce de Saint-Victor a été présentée à l'Académie le 25 octobre 1847. Cité par René Colson, *Mémoires originaux des créateurs de la photographie*, Paris : Georges Carré et C. Naud, 1898, p. 121.

³²³ Pour photographier le sujet vivant, comme pour faire un portrait, la question du temps de pose paraît décisive pour obtenir une image nette. L'augmentation de la sensibilité de la matière à l'albumine est ainsi devenue le centre des recherches de Niépce de Saint-Victor. Après des expérimentations avec différents mélanges matériels, l'inventeur a même remarqué que différentes sortes d'œuf peuvent même donner différents résultats : « Enfin, il existe aussi une très grande différence dans les diverses natures de

du procédé à l'albumine, Niépce de Saint-Victor mène des recherches sur le mélange de matériaux avec l'albumine et constate que les différents mélanges peuvent produire des teintes d'images différentes³²⁴ (Fig. 3.6, 3.7).

- Le collodion

Le collodion, sous forme de solution, est constitué d'un mélange de coton-poudre (nitrate de cellulose³²⁵), d'éther et d'alcool. L'emploi du collodion dans le procédé photographique est apparu dans les années 1850³²⁶. Le procédé de négatif sur verre au collodion humide est mis au point par le photographe britannique Frederick Scott Archer qui enduit le collodion sur la plaque en verre sensibilisée au nitrate d'argent.

Ce procédé était très vite adopté par beaucoup de photographes car le collodion humide donne un résultat très rapide et fin. Il permet d'obtenir une image négative riche en détails avec une courte exposition à la lumière. Mais, même s'il est considéré comme le meilleur liant de la matière de l'image photographique³²⁷, il reste malcommode dans son usage pratique : le collodion est fragile et sensible à la chaleur, il est donc difficile de le transporter et de le préserver. La plaque est immergée dans une solution aqueuse de nitrate d'argent, et il est nécessaire de l'employer humide et de développer aussitôt après l'exposition dans la chambre noire (Fig. 3.8, 3.9). Cela exige des photographes certaines

l'albumine, qui varie, d'après moi, selon la nourriture de la poule. Je dirai que l'albumine d'œuf de canne se fendille moins que celle d'œuf de la poule... » Colson, *ibid.*, p. 129. À cause de sa faible sensibilité, ce procédé ne sera plus vraiment utilisé après 1860, avec l'arrivée du procédé au collodion. Voir aussi Jean-Gabriel Lopez, « Albumine (Négatif sur verre à l'albumine) », in Anne Cartier-Bresson, *op. cit.*, p. 46.

324 Niépce de Saint-Victor a expérimenté, par exemple, le mélange entre le miel et l'albumine : « Le mélange du miel à l'albumine donne à l'épreuve négative une très grande douceur dans les traits, ce qui prévient par conséquent la dureté que l'on reproche à ce procédé. On aura donc, par ce moyen, des demi-teintes et des tons parfaitement fondus, et l'on obtiendra par la dessiccation de ce mélange, une couche parfaitement homogène, très lisse, ne se fendillant plus... » R. Colson, *ibid.*

325 Le nitrate de cellulose, dit nitrocellulose ou coton-poudre, est découvert par le chimiste allemand Christian Friedrich Schönbein, en 1846. C'est une matière composée de nitrate et de cellulose. La cellulose, un constituant essentiel de la cellule végétale, est omniprésente depuis longtemps dans la composition de différents supports tels que le tissu, le papier. Pourtant, c'est à partir du XIXe siècle qu'elle est considérée comme une entité chimique. Dès lors, les chimistes expérimentèrent différents mélanges à partir de la cellulose pour fabriquer des matières synthétiques. Le nitrate de cellulose a tout d'abord attiré l'attention pour sa puissance explosive. Il s'agit d'une poudre explosive plus puissante que la poudre noire. Tandis que le collodion, issu de la dissolution du coton-poudre dans un mélange d'éther et d'alcool, se présente sous forme liquide. Le terme « collodion », est conçu en 1848 par Louis Nicolas Ménard sur la base du grec *kollodês* signifiant collant, caractéristique de cette matière qui intrigua Ménard lors de ses recherches sur le vernis protecteur de la peinture. Plus tard, le nitrate de cellulose permettra la naissance d'un nouveau support de l'image : le celluloïd, première matière plastique semi-synthétique préparée. Il sera un élément essentiel dans l'évolution technique de la photographie et l'invention du cinéma. Il deviendra le support principal du film, pour la photographie et pour le cinéma, grâce à sa finesse et sa souplesse favorisant le mécanisme de l'appareil photographique et cinématographique.

326 L'emploi du collodion dans la photographie est d'abord suggéré par Robert Jefferson Bingham, dans son ouvrage *Photogenic Manipulation* en 1850, puis Gustave Le Gray publie aussi cet usage dans l'appendice de son traité de 1850.

327 Marc-Antoine Gaudin, « Communication importante sur le collodion », *La Lumière. Revue de la photographie*, troisième année, n° 34, 20 août 1853, p. 134-135.

manipulations chimiques délicates, et les oblige à rester près de leur atelier-laboratoire ou à utiliser un laboratoire ambulant sur les lieux de prise de vue.

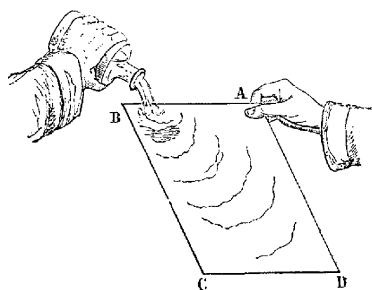


Fig. 3.8

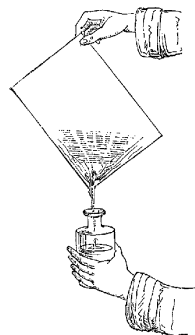


Fig. 3.9

Fig. 3.8 « Collodionnage d'une glace »,
Fig. 3.9 « Manière de survider le
collodion en excès », deux illustrations
tirées du livre de Louis Figuié, *Les
Merveilles de la science*, Paris : Furne,
Jouvet et Cie, 1869

L'inconvénient de cette manipulation du solvant liquide pour faire une photographie persiste et donne une image laborieuse au travail de photographe-chimiste du XIXe siècle. Malgré ce désavantage et grâce à sa qualité d'image, le procédé au collodion resta dominant jusqu'à l'apparition de l'émulsion gélatino-bromure d'argent. Pour résoudre la question pratique de l'usage, le procédé du collodion sec est apparu en 1854. Mais le collodion sec réduit la sensibilité de la matière car l'iodure qui forme la matière sensible peut disparaître après la dessiccation ; et la conservation des plaques collodionnées demeure difficile³²⁸. Ainsi, pour une meilleure conservation des plaques sèches, les photographes inventèrent différentes recettes en mélangeant d'autres matières, comme par exemple, « du miel, du lait, des sirops de sucre et de fruits (en particulier framboise), du caramel, de la bière et enfin de la gélatine³²⁹. » Ces matières organiques

328 Les chimistes expliquent : « Les films de collodion, poreux tant qu'ils sont humides, perdent leur porosité en séchant et deviennent imperméables aux solutions de traitement (développeur et fixateur). Pour éviter d'avoir à manipuler des plaques encore imprégnées de solvants (alcool + éther), ce qui exigeait de les préparer extemporanément, plusieurs expérimentateurs essayèrent d'incorporer des substances hydrophiles dans les pores du collodion gonflé afin de lui conférer une porosité permanente, même après séchage. » Jacques Pouradier, Jean-Jacques Trillat, « *Sur le centenaire de la découverte du gélatino-bromure d'argent. L'œuvre de Richard Leach Maddox*. Note de MM. Jacques Pouradier et Jean-Jacques Trillat », *Comptes-Rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, Paris, t. 274, 3 janvier 1972, p. 30.

329 *Ibid.* Les choix des matières à mélanger me font penser à la photographie « mouchetée » d'Antonio Beato – *Tombes des Mamelouks au sud de la citadelle du Caire* (vers 1870) –, sur laquelle une mouche est apparue en bas de l'image : elle a été photographiée par contact sur le négatif et est apparue comme une petite tache noire en forme de mouche. Cette image a été commentée par Clément Chéroux dans son ouvrage *Fautographie*, ouvrage consacré aux accidents « inspirants » produits dans la fabrication de la photographie. Cet « accident » – l'apparition d'une mouche – est bien lié à la nature de la matière de l'image. L'auteur explique : « Au moment de glisser sa plaque dans la chambre noire, l'opérateur ne s'était probablement pas aperçu qu'une mouche avait profité de l'ouverture momentanée de l'appareil pour venir s'y emprisonner. Attiré par la couche visqueuse du collodion humide, comme par du miel, l'insecte n'a pas manqué de s'y engluier, venant moucheter le négatif et laissant ainsi la forme de son corps d'éphémère s'éterniser sur l'image pour l'éternité. » Alors, d'après l'ouvrage consacré aux photographies d'Égypte d'Antonio Beato, il est très probable que le photographe ait utilisé le procédé au collodion sec pour ses

permettent de donner « la densité aux images » en jouant « le rôle de préservateur ou de sensibilisateur³³⁰. » Ces matières organiques en formant une couche protectrice permettent de conserver une certaine humidité à la couche et ainsi la sensibilité des sels d'argent. Plusieurs procédés mélangés apparaissent comme des solutions à ce problème, telles que la plaque au collodion albuminé³³¹, au collodion gélatiné, et plus tard, aux émulsions et au collodion-bromure³³².

La découverte du nitrate de cellulose permet l'apparition d'une nouvelle matière pour l'image et ouvre ainsi une nouvelle ère de la photographie. En offrant une très haute résolution à l'image, cette matière porte aussi en elle une originalité nouvelle et devient le symbole du progrès technologique. Cela explique aussi le retard dans le développement du procédé aux émulsions gélatino-bromure en France. Comme l'explique André Gunthert :

Régulièrement testé depuis la fin des années 1840 dans les divers procédés photographiques, aux côtés d'autres colloïdes comme l'amidon, l'albumine, le gluten ou le vernis, l'ancienne "colle forte", fabriquée à partir d'os et de tissus animaux, n'a pas le caractère de modernité emblématique du collodion, première matière plastique semi-synthétique, dont les textes contemporains soulignent à l'envi la proximité avec le fulmicoton ou le celluloid³³³.

images prises en Égypte. Cette « couche visqueuse » dont parlait Clément Chéroux serait probablement un mélange avec du miel, attirant pour une mouche du lieu de la prise de vue... Voir Clément Chéroux, *Fautographie : petite histoire de l'erreur photographique*, Cislée : Yellow Now, 2003, p. 25-28 ; Gérard Réveillac, *Trésors photographiques d'Égypte : Antonio Beato, photographe de la Haute-Égypte de 1859 à 1905*, Arles : Actes sud, 2017.

330 René Colson, *op. cit.*, p. 180.

331 Le procédé sec au collodion albuminé est inventé par Jean-Marie Taupenot (1822-1856) qui a utilisé des substances comme le sucre et l'ammoniaque pour maintenir la couche de collodion à l'état humide. Mais ce procédé n'a pas vraiment eu de succès à cause de sa sensibilité inférieure à celle du collodion humide. Voir Anne Cartier-Bresson, *Dans l'atelier du photographe : la photographie mise en scène (1839-2006)*, Paris : Paris musées, 2012, p. 32

332 Ces plaques sèches peuvent ainsi être préparées et sensibilisées à l'avance, puis être conservées de quelques heures à plusieurs mois ; elles peuvent aussi être développées longtemps après l'impression lumineuse. Certes, ces avantages du collodion sec facilitent les usages des photographes, mais il demande une plus longue durée d'exposition pendant la pose du fait d'une sensibilité réduite. La conservation de la sensibilité et de la qualité du collodion en emploi sec restaient problématique jusqu'en 1877. Suite au concours du meilleur collodion sec, organisé par la Société française de photographie, une recette aux émulsions et au collodion-bromure, préparée par Alfred Chardon, permet un temps de pose de deux minutes et une conservation de plaque pour trois mois. Voir Sabrina Esmeraldo, « Collodion (Négatif sur verre au) », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *op. cit.*, p. 48.

333 André Gunthert, André Gunthert, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction d'Hubert Damisch, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999,



Fig. 3.10 Camille Dolard, *Portrait d'Ingres à la fenêtre*, entre 1856-1858, négatif verre au collodion humide (gauche), épreuve moderne à partir du négatif original (droite), 24 x 18 cm ©Musée d'Orsay ©RMN ©Patrice Schmidt

- La gélatine

Comme la colle d'os et les colles de peaux, la gélatine³³⁴ est aussi une colle dérivée du collagène. À l'état sec, elle reste solide, sous forme de gel. Une fois humide, elle devient élastique et transparente. « Elle devient insoluble dans l'eau froide où elle se ramollit et se gonfle, mais se dissout facilement dans l'eau chaude et se prend rapidement en gelée, lors du refroidissement³³⁵. » À partir du Moyen Âge, de nombreux usages du collagène apparaissent dans les pratiques artistiques³³⁶.

334 Il s'agit d'une protéine présente dans la peau, les os d'animaux, dont la source principale provient du bœuf et du porc. Malgré la très longue histoire de l'usage de colle de collagène, le terme « gélatine », issu du latin *galatus* qui signifie « gelée », est apparu au début du XVIIe siècle. Le terme est longtemps employé pour des produits extraits des os.

335 Adolphe Braun et Gaston Braun, *Dictionnaire de chimie photographique : à l'usage des professionnels et des amateurs*, Paris : Gauthier-Villars, 1904, p. 308.

336 François Perego explique : « Elles ont servi comme colle, comme mordant pour la dorure, pour l'encollage des supports, pour les enduits à la colle et les gessos, comme liant pour les détrempe (spécialement pour les pigments bleus qui demandaient à être utilisés en couche épaisse). [...] La détrempe à la colle de peau fut, avec la fresque et la tempera à l'œuf, la technique picturale la plus utilisée au Moyen Âge. Lorsque la peinture à l'huile se développe, la colle de peaux n'est pas abandonnée pour autant comme liant ou filmogène. Elle conserve un rôle très important, en particulier pour les émulsions avec de l'huile, comme vernis isolant (au même titre que le blanc d'œuf) » François Perego, « Colle d'os, colles de peaux, et gélatines », in *op. cit.*, p. 214.

L'emploi de la gélatine comme liant dans l'histoire de la photographie remonte aux essais de Talbot en 1839 pour encoller ses papiers salés. Selon son observation, des papiers d'origine anglaise encollés à la gélatine permettent de meilleurs résultats que ceux à l'amidon³³⁷. Car, pour les papiers positifs ou négatifs, la gélatine, « va faciliter la réduction des chlorures d'argent et former des composés sensibles à la lumière au contact du nitrate d'argent³³⁸. »

Du fait de la qualité de sa transparence, de nombreux inventeurs ont fait des expérimentations avec la gélatine et plusieurs recettes ont été publiées³³⁹. Même si la gélatine se trouvait déjà dans plusieurs applications en photographie³⁴⁰, il a fallu attendre jusqu'en 1875 pour que l'usage de la gélatine dans la préparation de la matière de l'image (le gélatino-bromure d'argent) attire vraiment l'intention des photographes. Cette mise au point tardive de l'émulsion en gélatine peut s'expliquer par l'attachement au collodion, symbole de modernité, mais surtout parce que la gélatine, en tant que liant, n'est pas exempte de défauts. Comme l'explique André Gunthert :

Au-delà de ce handicap symbolique, le caractère organique de la gélatine présente des inconvénients bien réels (les photographes constatent des phénomènes de décomposition des préparations sensible à l'état liquide, et redoutent une altération dans le temps des clichés), qui sont autant des facteurs de résistance à son emploi³⁴¹.

La gélatine a une qualité fondamentale, la transparence, mais elle a aussi ses défauts matériels, qui sont des caractéristiques « vivantes » de ce qu'elle est. Ces caractéristiques deviennent celles du *film*, lorsque la gélatine est adoptée par toute industrie de la photographie. Des effets visuels propres au médium photographique proviennent aussi de la nature organique de la gélatine. Ils restent dans l'imagerie du médium filmique. Paolo Cherchi Usai décrit la nature de la gélatine en utilisant une métaphore. La couche de

337 Comme le remarquent Pouradier et Trillat : « Talbot fut probablement le premier, en 1839, à observer – mais à observer simplement – l'influence de la gélatine sur la sensibilité des halogénures d'argent. » Jacques Pouradier, Jean-Jacques Trillat, *loc. cit.*, p. 29.

338 Anne Cartier-Bresson, « Papier Salé à la gélatine », in Anne Cartier-Bresson (dir), *op. cit.*, p. 122. Effectivement, la gélatine de l'époque contient des sensibilisateurs et « son action sensibilisatrice est due, pour une part, aux composés sulfures qu'elle contient », mais ce n'est qu'au début du XXe siècle que l'avantage apporté par la gélatine pour la photographie est prouvé par le scientifique Samuel Edward Sheppard. Jacques Pouradier, Jean-Jacques Trillat, *loc. cit.*, p. 32.

339 Par exemple, en France, il y a Niépce de Saint-Victor, Alphonse Louis Poitevin, ou encore Marc-Antoine Gaudin, qui ont déjà utilisé la gélatine pour fabriquer la matière de l'image argentique. En Angleterre, différentes formules d'émulsion avec différents mélanges ont fait l'objet de publications en Angleterre en cours des années 1860, telles que l'émulsion gélatino-chlorure d'argent de W. H. Smith et l'émulsion gélatino-bromo-iodure d'argent de M. H. Harrison.

340 La gélatine est utilisée en tant que couche protectrice ou liant des sels d'argent pour des procédés de photogravure et d'impression, notamment pour le procédé au bichromate.

341 André Gunthert, *op. cit.*, p. 215.

gélatine qui contient des sels d'argent forme une peau organique de l'image. Il disait :

Tous les films portent leurs images sur une émulsion de gélatine organique qui est des os d'animaux écrasés (des races sélectionnées et des troupeaux sont utilisés à cet effet, à cet égard, les végétariens devraient passer du cinéma au numérique depuis longtemps). Ces restes sont transformés en une couche photographique, la peau semi-transparente du film. Le temps y laisse ses traces: l'émulsion rétrécit, s'évanouit, se décolle, respire l'humidité; la saleté, les taches et les égratignures font partie de son identité, tout comme la chair humaine³⁴².

Cette substance – la gélatine, comme l'albumine ou même le collodion d'ailleurs – possède à la fois un aspect liquide et un aspect solide : elle est liquide quand elle est sous forme de solution pendant la fabrication, et elle devient solide quand elle forme une couche pour maintenir des sels d'argent et former l'image. Et lorsque l'image se crée, le grain noirci donne la forme iconique dans l'image, et quant au liant, censé être transparent, il constitue plutôt la forme physique de l'image. De la liquidité à la solidification, c'est dans cette mutation que l'on voit une image qui se forme, physiquement.

- L'émulsion au gélatino-bromure d'argent

Comme l'indique le nom de l'émulsion, cette matière est issue de l'association de la gélatine et du bromure d'argent. C'est un procédé inventé pour résoudre le problème de la sensibilité réduite de la plaque sèche au collodion. Un des procédés consacrés à la plaque sèche à l'émulsion gélatino-bromure d'argent a été publié en 1871 par Richard Leach Maddox, dans *The British Journal of Photography*. La plaque à la formule de Maddox était encore imparfaite, sa sensibilité était inférieure à celle du collodion humide. La publication de ce nouveau procédé est passée inaperçue à l'époque même si elle stimule de nombreuses recherches sur la même voie.

La gélatine est incolore et permet une haute qualité de transparence avec une tonalité neutre sur le négatif. « Les négatifs au gélatino-bromure d'argent sont généralement d'un noir neutre, à la différence des négatifs au collodion³⁴³. » Grâce à sa

342 Le propos de Paolo Cherchi Usai sur le film analogique, in Tacita Dean, Nicholas Cullinan, *Tacita Dean : Film*, catalogue d'exposition, Londres : Tate Publishing, 2011, p. 60. Voir aussi Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, « la gélatine », *Cinéma mode d'emploi : de l'argentique au numérique*, Lagrasse : Verdier, 2015, p. 238.

343 Christine Barthe, « Gélatino-bromure d'argent sur verre (négatif au) », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *op. cit.*, p. 70. Comme nous avons déjà vu, dans la partie concernant les révélateurs du chapitre 2, la tonalité

viscosité, la gélatine maintient les sels d'argent en suspension dans le liquide et devient insoluble aux parties touchées par la lumière. A la différence du procédé au collodion humide qui « supporte d'importantes variations procédurales », « la composition de l'émulsion au bromure d'argent exige, pour obtenir des résultats satisfaisants, la plus grande précision dans les dosages, les durées ou les températures de préparation³⁴⁴. »



Fig. 3.11 Henri Rivière, *La tour Eiffel - Peintre sur une corde à nœuds le long d'une poutre verticale, au-dessus d'un assemblage de poutres*, 1889, négatif verre au gélatino-bromure d'argent (gauche) et épreuve argentique à partir d'un négatif verre (droite), 12 x 9 cm ©Musée d'Orsay ©ADAGP - photo musée d'Orsay / RMN

La fabrication de l'image par le procédé au collodion exige une manipulation sophistiquée et complexe pour la préparation de la prise de vue. L'émulsion à la gélatine demande un processus rigoureux mais permet de fabriquer à l'avance une plaque sensibilisée prête à l'emploi³⁴⁵. Cela permet de libérer les photographes d'une

des négatifs au collodion dépend notamment de la composition des révélateurs et des fixateurs, et varie souvent entre un ton brun-crème et un ton brun-noir. Alors que la tonalité du négatif au gélatino-bromure d'argent est plutôt d'un ton bleu-noir.

344 André Gunthert, *op. cit.*, p. 220.

345 Cette idée de « prêt à employer » demeure dominante dans l'objectif des expérimentations des procédés autour des supports sensibilisés, comme par exemple, en suivant la méthode Maddox, Richard Kennett a inventé en 1873 des feuilles sèches, dit « pellicule Kennett », sensibilisées au gélatino-bromure d'argent, dont la qualité est signalée au moins égale à celle du collodion humide. Ce procédé a été publié en 1876 dans *British Journal of Photography*.

manipulation matérielle trop laborieuse et de leur offrir la mobilité (Fig. 3.11). Bien que la qualité de l'image ne soit pas encore au même niveau que celle du collodion, la plaque sèche toute prête ouvre une potentialité commerciale et facilite l'accès à la photographie au plus grand nombre d'amateurs.

Rapide et simple d'utilisation, l'émulsion à la base de gélatino-bromure d'argent est considérée comme une révolution de la technique pour la photographie, tous les procédés photographiques modernes et industriels sont développés à partir de cette combinaison. Cela induit un profond changement dans l'approche photographique : la photographie passe de l'artisanat à l'industrie.

Le développement du procédé sec à l'émulsion gélatino-bromure d'argent permet aussi la naissance du cinéma, car, grâce à cette évolution technique, la prise de vue instantanée devient possible, ce qui permet de faire progresser les études sur le mouvement, comme celles d'Eadweard Muybridge et d'Étienne-Jules Marey. Toutefois, la transparence dépend également du support de l'image – le verre, le papier ou le celluloïd – sur lequel est déposée l'émulsion. Le celluloïd, ayant une excellente transparence et une malléabilité adaptée au mécanisme de la caméra et du projecteur, devient un élément fondamental de l'avancée technique du cinéma.

L'apparition du vrai noir photographique

L'industrialisation et la commercialisation font que la combinaison gélatino-bromure d'argent s'impose comme la matière principale de l'image photographique à la fin du XIXe siècle, et tout au long du XXe siècle. La qualité de transparence de la gélatine fait qu'il est un composant plutôt neutre et produit une tonalité neutre sur l'image : le noir n'est plus un noir « chaud » que l'on peut voir dans la plupart des photographies à l'albumine ou au collodion. Le noir à la gélatine paraît déterminant pour produire un « vrai noir ». Le « vrai noir et blanc » dans la photographie est en effet lié à l'émulsion gélatino-bromure d'argent. Comme le remarque Michel Frizot,

on avait insuffisamment compris qu'elle introduit aussi d'autres effets tout aussi iconiques que ceux de l'instantané : le négatif au gélatino-bromure d'argent, sur verre ou sur celluloïd, est plus « noir » que les négatifs précédents (au collodion, plutôt brun clair) ; il est plus « dur », plus contrasté, au sens où l'entendent les photographes,

c'est-à-dire que les parties sombres sont formées de particules réellement noires qui s'opposent au passage de la lumière (le négatif n'a fonction de matrice négative qu'en transparence) [...] Dans la pratique générale de la photographie, les épreuves de tirage seront encore produites sur papier albuminé ou aristotype, aux tons sépia très variés, mais progressivement sont introduits, entre 1895 et 1910, des papiers revêtus de gélatino-bromure d'argent, aux tons noirs, qui ont en outre l'avantage d'être plus aptes à l'agrandissement des négatifs. Si les papiers sépia sont encore présents jusqu'au 1930, davantage chez les amateurs que les professionnels, le noir s'impose pourtant comme très majoritaire³⁴⁶.

Si le noir s'impose comme effet esthétique dans la photographie, c'est aussi parce que cette couleur représentait une mode issue des tendances artistiques du XIXe siècle. Ce noir « neutre » et dense paraissait donc propice pour les photographes de l'époque : ils cherchaient même à renforcer manuellement la noirceur des épreuves photographiques – par la retouche ou des procédés pigmentaires³⁴⁷ – afin de repousser le contraste et de faire le noir plus noir pour donner plus de matérialité à l'image³⁴⁸. La matérialité de l'image comme une qualité esthétique est ici surtout manifestée par la présence du noir.

Dans d'autres démarches, comme celle des pictorialistes, le noir pigmentaire est utilisé comme une « puissance » plastique pour créer la photographie artistique. En tant que représentants du pictorialisme, Robert Demachy et Constant Puyo, dans leur ouvrage

346 Michel Frizot, « Et inversement : le négatif et le noir et blanc », *Trafic*, n° 40, 2001, hiver, p. 79.

347 Dans les exemples des procédés pigmentaires du tirage, il y a des procédés aux encres grasses (comme le tirage à l'huile, le procédé bromoil, etc.), le procédé au charbon, ou la gomme bichromatée. La technique de la gomme bichromatée représente le mieux la noirceur pigmentaire créée par l'intervention manuelle, notamment chez les pictorialistes. Il s'agit d'un procédé photographique non argentique qui permet aux photographes d'intervenir sur leurs images avec les outils du peintre. La matière est composée de colorants organiques, de couleurs d'aquarelle variées sur une couche de gomme arabique et de bichromate d'ammonium. Comme l'explique Michel Poivert : « la gomme est une substance épaisse et l'agent sensible, le bichromate, réagit à la lumière en durcissant physiquement, et non en inversant ses valeurs (noircissement). Mais la différence la plus importante réside dans le principe qui consiste à faire apparaître l'image. ...la substance de la gomme bichromatée...est soumise à l'action de la lumière sous le négatif et se met à durcir proportionnellement à la dose de lumière reçue. La surface solidifiée est ensuite "dépouillée" du surcroît d'émulsion grâce à un mince filet d'eau tiède habilement dirigé, afin de dégager l'image de sa gangue de matière. » (Michel Poivert, « La volonté d'art », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie : des origines à nos jours*, p. 214) Le procédé à la gomme est souvent utilisé par Robert Demachy, Constant Puyo ou Edward Steichen, etc. En outre, la technique de l'impression renforce aussi cet effet esthétique du noir, comme par exemple la photogravure, la similitravure, etc. Voir Robert Demachy, Émile Joachim Constant Puyo, *Les Procédés d'art en photographie*, Paris : Photo Club de Paris, 1906 ; Michel Frizot, *Ibid.* ; Naomi Rosenblum, « Un autre aspect : la photographie artistique. 1890-1920 », in *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, New York, Londres : Éd. Abbeville, 1997, p. 296-339 ; Michel Poivert, « La volonté d'art », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie : des origines à nos jours*, Paris : Citadelles & Mawened, 2016, p. 179-227.

348 Ces interventions manuelles s'inventaient comme une nouvelle approche pour faire de la photographie une œuvre d'art. Elles proposent de nouvelles interprétations esthétiques sur la photographie qui est, à ce moment-là, entrée dans la production industrielle. L'invention de ces procédés pourrait ainsi être considérée comme une réaction contre la normalisation esthétique amenée par des produits prêts à l'emploi industriel.

consacré aux procédés d'art, ont souligné l'importance de la « beauté de la matière pigmentaire³⁴⁹ », qui est notamment produite par l'intensité du noir. Mais cette beauté ne dépend pas du noir seul, à savoir que le blanc est en contraste et en harmonie avec le noir. Leurs tentatives artistiques est justement d'offrir à la photographie « la profondeur de l'eau-forte ou la transparence du lavis³⁵⁰. » Ils cherchent notamment à élargir la gamme du noir et du blanc en forçant la bipolarité des deux couleurs : « ...le blanc extrême qu'il pourra donner sera plus éclatant et plus beau, et le noir extrême plus profond et plus puissant³⁵¹. » La qualité du blanc provient notamment de celle du support papier. Cela dit, ce sera le papier nu, la zone où on *enlève*³⁵² la matière colorante, qui peut créer le blanc le plus éclatant dans l'épreuve positive. Le blanc peut ainsi être qualifié par sa fleur³⁵³ et sa transparence. Tandis que les qualités du noir sont abordées par le velouté³⁵⁴, la profondeur, et la vigueur. Un noir apprécié par le pictorialiste est un noir qui n'est pas plat, ni « bouché » ou « enterré³⁵⁵ », un noir qui donne la sensation de la profondeur.

Ce qui est intéressant à noter dans les remarques des pictorialistes est que la matière comme le grain noir du pigment possède à la fois la qualité de l'intensité et celle de transparence. Demachy et Puyo expliquent :

De ces différentes constatations, il résulte que la division de la couche en grains espacés et groupés régulièrement est la condition de sa transparence. Devant un assemblage de grain trop serrés et mats, la lumière incidente est absorbée totalement, elle ne pénètre pas dans le mur continu de la couche et ne se réfléchit pas en partie comme elle doit le faire. Un vernis superficiel qui se laisse pénétrer et réfléchit la

349 Dans l'introduction du chapitre, intitulé « La beauté de la matière pigmentaire », les deux auteurs déclarent ainsi : « ...la première qualité d'une belle facture est de créer une belle matière. La beauté de la matière est plus nécessaire encore dans l'art mineur du noir et blanc, dont les moyens sont naturellement faibles et les ressources limitées. Un peintre de main médiocre peut compenser cette infériorité grâce au prestige d'un coloris particulièrement heureux et délicat ; mais quelle valeur artistique peut avoir une gravure mal encrée, un sépia sans transparence, une épreuve photographique dont les tons ne possèdent pas cette profondeur grasse et cette puissance qui sont à l'œil une caresse ? » Certaines qualités de l'épreuve énumérées dans les passages suivants sont déjà évoquées ici : la matérialité, la transparence, la profondeur, la puissance, le velouté. Robert Demachy, Émile Joachim Constant Puyo, *op. cit.*, p. 7

350 « Nous essaierons de lui [la photographie] communiquer la profondeur de l'eau-forte ou la transparence du lavis. » Robert Demachy, Émile Joachim Constant Puyo, *ibid.*, p. 2.

351 *Ibid.*, p. 9

352 Dans les procédés proposés par Demachy et Puyo, sur l'image positive, il s'agit plutôt d'enlever la matière pigmentaire avec le dépouillement, au lieu d'ajouter la matière comme on fait pour la retouche.

353 La fleur du papier : il s'agit de la texture originelle du papier vierge, avant d'être brossé ou pressé.

354 Il s'agit de la manière dont se déposent des grains de pigment sur le papier ; Demachy et Puyo parlent du velouté comme une sorte de « caresse légère d'un pastel tendre » sur le papier. Pour conserver la fleur de papier et le velouté pigmentaire, il exige un traitement délicat pour ne pas écraser ou noyer les grains. « ...tout couche pigmentaire raclée trop énergiquement par l'agent de dépouillement manquera de fleur et de velouté. », *ibid.*, p. 10-11

355 Les auteurs expliquent : « L'enterrage ou bouchage des noirs, commun à bien des procédés, est généralement le résultat d'une insolation faite à travers un dépôt d'épaisseur uniforme, autrement dit une zone également teintée. » Cet effet n'est pas apprécié puisque la zone de pigmentaire uniforme perd des détails et donc la profondeur. Robert Demachy, Émile Joachim Constant Puyo, *ibid.*, p. 21.

lumière incidente donne l'illusion de la profondeur³⁵⁶.

Ou encore,

L'aquarelle fournit la transparence idéale, mais elle ne peut atteindre à la vigueur sans perdre précisément cette transparence. Le pastel possède la fleur, mais la transparence lui fait défaut, et si on l'emploie d'ordinaire en hachures, c'est pour créer entre les grains des intervalles non couverts ; la division du grain donnant de la transparence.

L'intensité et la disposition du grain pigmentaire ont une influence fondamentale sur la relation entre le noir et la transparence. Pour obtenir un rendu harmonieux et nuancé entre le noir et la transparence, il exige un traitement très délicat.



Fig. 3.12 Robert Demachy, *Composition tournante*, ou *Femme au porte-dessin*, vers 1905, image positive et image de la plaque originale au gélatino-bromure d'argent, retouchée par l'artiste, 23 x 17.5 cm ©SFP

La transparence donnée par les intervalles entre les grains permet de créer la profondeur du noir. Le noir est considéré comme une indication de la qualité de l'image. Pourtant, sans ces intervalles, le noir serait trop intense, trop puissant, et perdrait ainsi des détails et des nuances (demi-teintes). Dans l'œuvre de Robert Demachy, *Composition*

356 *Ibid.*, p. 13.

tournante (Fig. 3.12), c'est le noir qui permet de créer à la fois l'espace représentatif et l'espace pictural sur l'image positive. Le premier construit un espace illusoire en profondeur, où habite le corps de femme ; le noir du fond détache la figure. Le second est rendu explicite par les traits de pinceau qui couvrent le dos de la femme et qui envoient vers le premier plan, jusqu'à la surface de l'image. Tandis que, sur le négatif, l'intervention manuelle de l'artiste par l'ajout des traits enlève certaines matières de la couche d'émulsion : c'est la zone transparente qui correspond au travail du noir.

La relation entre le noir et la transparence se trouve avant tout dans la matérialité de l'image. La tension entre les deux produit des effets d'harmonie et de contraste. Pour donner une « vibration³⁵⁷ » aux images, le grain et l'intervalle, le noir et le blanc, sont tous les deux fondamentaux : « le contraste comme constitutif concret des images³⁵⁸. »

Bien évidemment, ce noir intense est donné non pas par le grain argentique mais par le grain pigmentaire. L'image reste photographique, puisqu'elle nécessite aussi le négatif et l'insolation pour obtenir une épreuve. L'intérêt du pictorialiste pour la matière démontre surtout la tension entre le noir et la transparence, une tension intrinsèque de la matière de l'image photographique, comme celle entre la lumière et l'ombre.

C'est dans cette tension permanente que se crée une opposition entre le noir et le blanc, propre à l'art photographique. D'autant que la photographie, comme moyen d'expression, se fonde sur le principe de la *camera obscura* et du noircissement matériel. Certes, l'art de l'articulation entre le noir et le blanc, «...la gravure faisait déjà depuis plus de trois siècles, mais avec la photographie et la codification des couleurs par la chimie et la physique, cette opposition s'accroît fortement dans le courant du XIXe siècle³⁵⁹. » Ce nouveau médium du XIXe a son propre principe : la lumière se transforme en noir, et l'ombre opaque se comprend par la transparence. La photographie se fonde ainsi sur un système dans lequel les clairs et les ombres, la transparence et l'opacité, sont perpétuellement mis en dialectique. C'est avec les nouvelles inventions techniques que l'opposition entre le noir et le blanc s'est radicalisée. Comme disait Michel Frizot, « les déterminants de cette binarité inédite sont des transformations techniques ; le passage de la bipolarité négatif/positif à la binarité noir/blanc n'a rien de naturel. » Cela se construit aussi dans une évolution artistique, dans laquelle le noir s'impose comme une qualité

357 *Ibid.*, p. 4.

358 Michel Frizot, *loc. cit.*, p. 79.

359 Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2008, p. 178

esthétique³⁶⁰. Le couple « noir et blanc » dans la photographie, qui est formé par des extrêmes de l'échelle lumineuse, devient une esthétique dans laquelle s'articulent, matériellement et conceptuellement, l'opacité et la transparence.

Le grain d'argent et la gélatine – la métaphore de la matière de l'image

L'origine de cette conception du « noir et blanc » photographique est donc matérielle : cela provient du noir du grain d'argent et de la transparence du liant. Cette origine matériellement bipolaire se retrouve ensuite dans la conception de l'image, dans sa technique et dans son esthétique. Ce déplacement est comme le décrit Michel Frizot,

...les extrêmes des valeurs (clair et sombre) se déplacent vers le blanc et le noir (et vers leurs paradigmes, la transparence et l'opacité). En d'autres termes, la bipolarité négatif/positif s'écartèle vers le noir et le blanc, et se manifeste par une binarité noir/blanc, renforcée par les pratiques, les effets techniques et les goûts. Une surface photographique peut désormais être considérée comme un agrégat variable de points noirs sur un fond blanc (ou un support transparent)...³⁶¹

Le contraste entre le noir et le blanc réside ainsi dans la constitution même de l'image photographique.

Cette nature dialectique de l'image, comme une source inspirante pour des artistes, devient elle-même le sujet de représentation. Pour saisir la potentialité plastique de la nature de l'image argentique, plusieurs artistes réinventent à partir des spécificités matérielles de ce médium. Le photographe américain James Welling (1951-) me semble particulièrement intéressant de ce point de vue, car ses deux séries photographiques

360 À la fin du XIXe et au début du XXe siècle, cette tendance se trouve non seulement dans les travaux des photographes, mais aussi dans beaucoup de dessins et de gravures. On peut voir le noir comme centre d'intérêt esthétique, par exemple, dans les gravures de Félix Vallotton, d'André Beardsley, les lithographies d'Emil Nolde, d'Odilon Redon, d'Edvard Munch, les dessins de Georges Seurat, de Léon Spilliaert, etc. Mais dans ces œuvres, on peut parfois remarquer des conceptions picturales différentes, comme par exemple, dans la gravure sur bois, les nuances, les demi-teintes, sont remplacées par une grande surface de noir et de blanc. L'opposition entre le noir et le blanc est visuellement plus radicalisée. En étant graveur et précurseur de l'art du noir et blanc non figuratif, Antoine-Pierre Gallien (1896-1963) disait : « C'est par ce procédé, le seul, que l'on atteint de vrais noirs, de vrais blancs. C'est le bois, recouvert d'encre grasse d'imprimerie, qui, seul, donne les noirs les plus pénétrants, qui, eux seuls, font chanter le plus richement les blancs. » Le propos de Gallien est originellement cité par Roger Avermaete, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, Vaduz : Quatro Press, 1977, p. 56. Arnauld Pierre, « Une histoire du blanc et noir dans l'art constructif », in Musée de Grenoble, *Histoire de blanc & noir : hommage à Aurélie Nemours*, catalogue d'exposition, Paris : Réunion des musées nationaux, Grenoble : Musée de Grenoble, 1996, p. 14. Voir aussi Gérard Georges Lemaire, *Le noir*, Paris : Hazan, 2006.

361 Michel Frizot, *loc. cit.*, p. 79.

évoquent de manière directe et originale le sujet de ce chapitre – le grain d'argent et le liant.

La carrière artistique de James Welling a commencé par la peinture, le dessin et aussi la vidéo, lors de ses études aux beaux-arts à la fin des années 1960. Son intérêt pour la photographie se manifeste au milieu des années 1970³⁶². Rapidement, il explore différents aspects de ce médium, en photographiant des objets divers, tels des feuilles de papier (*Phyllo*, 1980), des papiers d'aluminium froissés (*Aluminium Foli*, 1980-81), les rideaux en velours (*Drapes*, 1981), des blocs de gélatine (*Gelatin Photographs*, 1984), des carreaux plastiques (*Tile Photographs*, 1985). Ces photographies touchent parfois une limite d'abstraction et dégagent la fonctionnalité de ces objets ordinaires. À travers le regard et le travail du photographe, ces objets, tout en gardant leurs propres caractères, peuvent aussi interpréter la nature de la photographie : sa bidimensionnalité, la plasticité de la texture granuleuse, le contraste entre le noir et le blanc, la nuance dans la noirceur et l'imprévisibilité de la matière.

Le liant de l'image photographique, la gélatine, apparaît comme le sujet central de sa série *Gelatin Photographs* (Fig. 3.13, 3.14).



Fig. 3.13 James Welling, *Gelatin Photograph 45*, 1984, épreuve gélatino-argentique, 76,2 x 101,6 cm, © James Welling

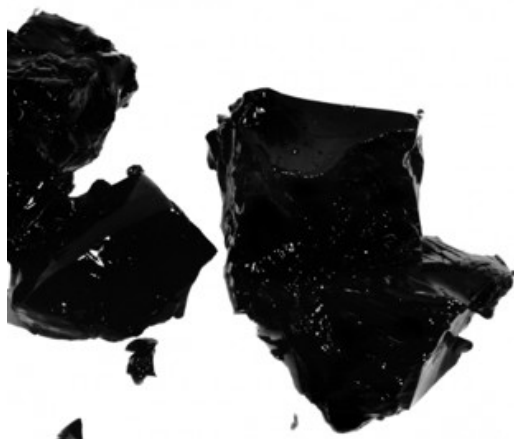


Fig. 3.14 James Welling, *Gelatin Photograph 89*, 1984, épreuve gélatino-argentique, 76,2 x 101,6 cm, © James Welling

362 Depuis cette période, les œuvres de James Welling (1951-) sont majoritairement photographiques, mais elles recouvrent des genres très divers, à la fois documentaires et abstraits. Ses séries documentaires se focalisent sur les structures architecturales, le paysage, les objets, etc., tandis que, dans ses photographies abstraites, l'artiste explore, avec ou sans caméra, notamment la matérialité du médium tels que la chimie, le papier sensible, les couleurs. Dans ses œuvres plus récentes, ces deux approches semblent moins distinctes : l'artiste travaille sur des strates chromatiques des structures architecturales.

La qualité de transparence de la gélatine, mise en avant dans la fabrication matérielle de l'image, ici, est contrariée. D'abord, la gélatine est imbibée d'encre de Chine et découpée en cubes avec un couteau à steak. Ensuite, James Welling les a photographiés sur un fond blanc avec une pellicule de haut contraste.

Le noir a rendu totalement opaque cette substance normalement translucide. La gélatine représentée dans l'image n'est plus la même que celle qui assure la transparence et la disposition des grains d'argent pour créer cette image. La couleur noire de la gélatine est celle du grain noirci. Le noir fait apparaître la gélatine comme une masse. Cependant, le noir n'a pas totalement transformé la matérialité de la gélatine. On peut encore voir dans ces images la consistance matérielle, la texture lisse à la surface et la texture rugueuse de la coupe. Et la couleur noire permet d'exprimer ces nuances par réflexion de lumières. Ça donnerait presque un noir « à la Soulages » : un noir opaque « loin d'absorber toute la lumière, la refuse et la renvoie au regard, multipliée par la texture de la matière, active, variable à l'infini³⁶³. » La couleur noire, en contradiction avec la qualité transparente, semble capable de transformer la gélatine tout en gardant sa richesse de la matérialité.

La représentation se réfère au médium lui-même. La nature translucide de la gélatine est remplacée par la consistance massive du noir : la représentation se transforme en autre chose. Des cubes noirs nous montrent autre chose que la gélatine, des morceaux de charbon, peut-être. Photographier une matière à l'état brut devient ici un acte d'abstraction du réel. La composition en noir et blanc rappelle le pouvoir structurant de ces deux couleurs/valeurs, qui se trouvent dans la matière même de l'image.

Une autre série me semble aussi autoréférentielle à la nature du médium photographique. C'est la série *Tile Photographs* (Fig. 3.15, 3.16). Réalisé un an après *Gelatin Photographs*, James Welling, a photographié, cette fois-ci, de petits carreaux noirs en plastique, aléatoirement déposés sur une table lumineuse.

363 Pierre Encrevé, *Soulages. Les peintures 1946-2006*, Paris : Seuil, 2007 [1994], p. 225.

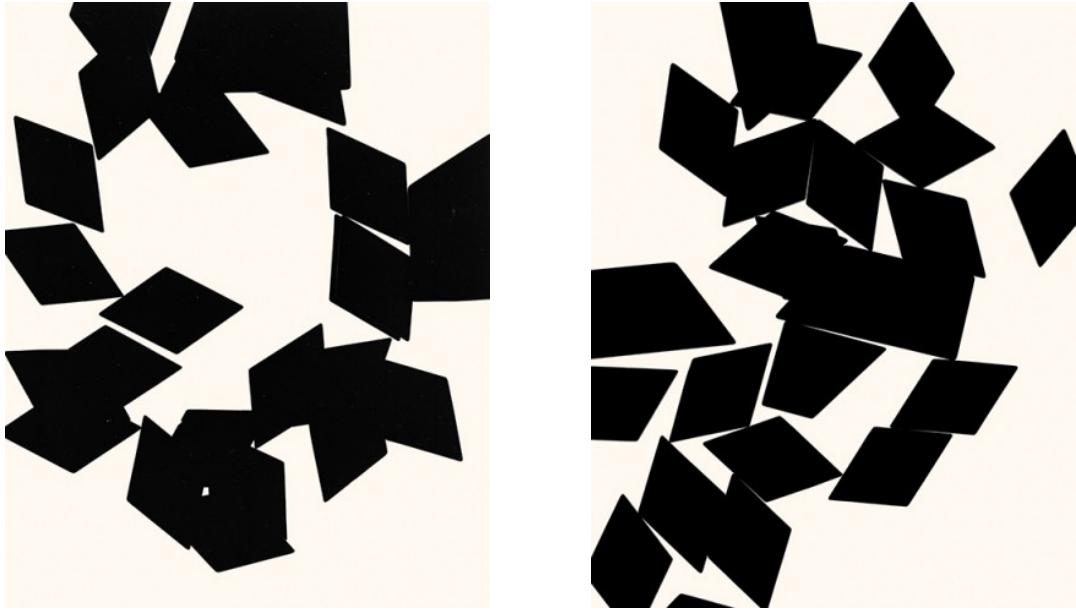


Fig. 3.15, 3.16 James Welling, *Tile Photographs – E 032* (gauche) et *E 001* (droite), 1985,

Différentes compositions se créent selon le hasard. Le résultat ressemble à une image créée par la technique de photogramme : on crée une photographie en exposant des objets déposés sur un papier sensible dans la chambre noire sans recours à la caméra. Mais la technique de *Tile Photographs* est presque contraire : le fond blanc est bien la source lumineuse (issue de la table), une surface blanche, et les objets déposés forment des ombres, des obstacles ne laissant pas passer la lumière. Ici, on ne retrouve pas l'inversion de valeurs, souvent créée par le photogramme ; on a des formes noires sur un fond blanc.

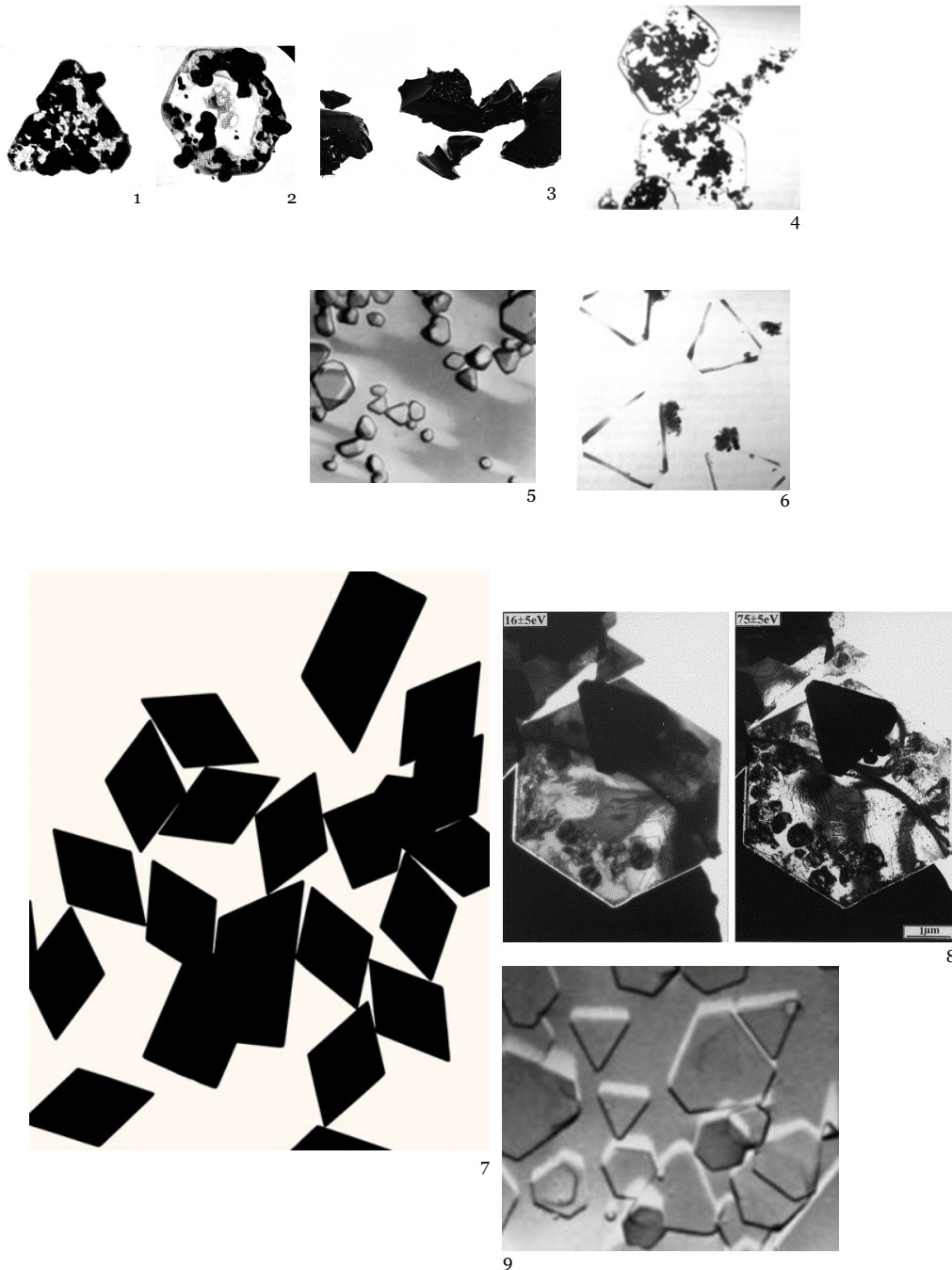
On peut dire que l'acte photographique de James Welling est, encore une fois, une représentation du réel. Le cadrage et le jeu formel entre le noir et le blanc ont rendu cette représentation totalement abstraite, mais cette abstraction se trouve déjà au sein du médium lui-même. Ce que *Tile Photographs* représentent vraiment serait aussi la structure même de l'image photographique : la disposition des carreaux comme des cristaux argentiques suspendus dans la couche translucide de gélatine, à savoir que c'est une répartition plus ou moins régulière, mais avant tout aléatoire et imprévisible. Cette caractéristique matérielle produit, d'une certaine manière, un dynamisme, une vivacité, propre à la photographie argentique.

Ces deux séries évoquent de manière similaire la composition matérielle et la

structure formelle de l'image photographique. L'agrégat aléatoire des cristaux, le noir et la transparence comme spécificités du médium photographique sont mis en œuvre par l'artiste. Pour *Gelatin Photographs* ou *Tile Photographs*, « ce sont donc des images tautologique de ce qui constitue organiquement la photographie elle-même³⁶⁴. » Dans ces photographies, le noir et le blanc en très haut contraste renforcent la perception bidimensionnelle de la surface. Il résulte du pouvoir d'abstraction du « noir et blanc » : une représentation réaliste des objets qui devient une composition purement formelle. Le blanc et le noir sont ainsi à la fois la métaphore et la réalité de la structure matérielle de l'image ; le blanc et le noir désigneraient finalement l'ombre et la lumière, la transparence et l'opacité, le vide et le plein, le lisse et la granularité : une image photographique.

364 Clément Chéroux, Karolina Ziebinska-Lewandowska (dir.), *op. cit.*, p. 46.

Fig. 3.17 Les cristaux d'halogénure d'argent en microscopie et l'œuvre de James Welling



1. Un cristal de bromure d'argent exposé à un faisceau d'électrons intense
2. Un cristal de bromure d'argent exposé à un faisceau d'électrons intense
3. James Welling, *Gelatin Photograph 40*, 1984, © James Welling
4. Les cristaux conventionnels
5. Émulsion d'ancien film conventionnel
6. Les cristaux tabulaires
7. James Welling, *Tile Photograph E012*, 1985, © James Welling
8. Un micro-cristal tabulaire (Ag, Br, I) (bottom) libéré du film
9. Grains tabulaires d'halogénure d'argent dans une émulsion de film T-MAT

Source : 1) V.P. Oleshko, R.H. Gijbels, W.A. Jacob, « Analytical Electron Microscopy of Silver Halide Photographic Systems », *Micron*, 31, 2000, p. 55-95
 2) JeanBrismée, *Lumière et son dans les techniques cinématographiques*, Bruxelles : Editions MPC, 1989, p. 149.

3.3 Entre noir et transparence : effacement et dissolution

Le dynamisme du médium photographique n'est pas uniquement déterminé par la granularité de l'image. Le dynamisme du médium est aussi produit par la tension immanente au sein de sa matière, entre le grain noir opaque et le liant translucide. C'est dans leur rapport dynamique que se structure l'image photographique.

Si l'on considère que le noircissement – la formation du grain d'argent – réalise un processus de solidification matérielle, le liant incarnerait plutôt l'aspect liquide de la matière de l'image, du fait de son caractère malléable et transparent (celui-là même qui permet de faire le *lien* entre les grains, d'assurer la continuité des substrats et de protéger l'image comme une unité). Nous avons ici donc l'idée de solidité et celle de liquidité qui expriment deux aspects matériels dans la fabrication de l'image ; et le processus même de la formation de l'image se révèle dans cette transformation matérielle, à savoir la solidification et la liquéfaction. On a déjà évoqué l'idée de solidification dans le premier chapitre – une idée notamment explicite dans le travail au bitume de Judée de Niépce. Par extension, cette idée de solidification pourrait illustrer la transformation matérielle du noircissement photographique, autrement dire, la formation des grains argentiques – comme des corps qui se forment et qui deviennent opaques et visibles. Cependant, le sens de *solidification* ou du *solide*, implique une certaine idée de fixation : quelque chose de « solide » est ce qui a de la consistance, qui est stable, ferme, durable, résistant au temps et au choc.

Pourtant, le noircissement chimique n'est pas un processus stable. Le noircissement est à la fois formateur et destructeur : chaque mise en forme de l'image et son fixage peuvent être pensées comme un processus de solidification ; mais on peut aussi perdre cette image, lorsque ces corps noirs affectent les traits et les contours de la forme, ou même que toute la surface de l'image est occupée par les taches noires. L'envahissement du noir peut dissoudre le trait, effacer l'image.

Cependant, cette dissolution du trait, de la forme, ne peut pas se concrétiser sans prendre en considération l'ensemble de la matière, c'est-à-dire l'émulsion composée des sels d'argent et de la gélatine. Puisque cette dernière intervient elle aussi dans la formation

de l'image. En maintenant la disposition des grains noirs sur le support d'image, la transformation du liant pourrait aussi, d'une certaine manière, changer, voire diluer, la forme, et provoquer la disparition de l'image. Sous forme de solution, avec son aspect translucide, le liant s'attache à un caractère aquatique. Le processus de sa transformation matérielle évoque plutôt l'idée de liquéfaction : c'est le moment où l'émulsion se manifeste comme une solution, et, avec sa liquidité, il transforme la solidité de la forme en matière fluide, informe et instable. La liquéfaction désigne un passage de l'état solide à l'état liquide : c'est la matière de l'image qui se liquéfie et qui affecte la forme représentée dans l'image, jusqu'à ce que la forme se dissolve. La forme se fond dans cette transformation de l'émulsion, comme si le liant aquatique recouvrait toute image, et entraînait la disparition de l'image.

Le noircissement et la liquéfaction suggèrent donc, du point de vue matériel, le *processus* de l'apparition et la disparition de l'image. Dans ce sens-là, la matière est considérée comme quelque chose de changeant et de mouvant. L'apparition du noir, du trait, indiquera le début de l'émergence de la forme. Et si cette apparition ne s'arrête pas, ne se fixe pas comme une forme solide, on arrivera à un état de noir complet. La tendance mouvante de la matière va finir par envahir la forme. Ce *processus* qui se trouve originellement dans la formation même de l'image, peut se comprendre comme une tendance propre à la matière, qui serait une sorte d'oscillation entre le noir et la transparence. C'est dans cette oscillation, dans ce *mouvement* de la matière, qu'émerge la forme.

Le cinéma paraît un excellent outil pour représenter et appréhender ce *mouvement* propre de la matière. Car le cinéma permet de mettre en mouvement le noircissement ou la liquéfaction comme un *processus*, comme une action en continuité. En créant l'illusion du mouvement continu, le mécanisme cinématographique semble redonner une vivacité à la matière déjà fixée dans chaque photogramme du film. L'agitation et la transformation matérielle sont ainsi figurées par une fluidité temporelle propre au cinéma³⁶⁵.

365 Voir par exemple, le travail d'Éric Thouvenel, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

La liquéfaction comme transition matérielle de l'image – *The Fugitive Futurist* (1924) de Gaston Quiribet

Le cinéma est par excellence un outil pour représenter le mouvement, mais pour représenter le mouvement *de* l'image, son apparition et sa disparition, l'enregistrement mécanique seul ne suffit pas. Pour que l'apparition et la disparition de l'image se montrent comme un *processus* progressif, les cinéastes ont eu recours aux trucages et aux effets spéciaux pour simuler le mouvement de la matière.

Truqueur, photographe, réalisateur du cinéma muet, Gaston Quiribet³⁶⁶, a utilisé l'effet aquatique pour rendre visible le processus de l'apparition et la disparition de l'image. Dans son film – *The Fugitive Futurist* (1924), la liquéfaction de l'image est littéralement représentée par le trucage filmique pour figurer la transition de la vision ordinaire à la vision futuriste.

L'histoire se construit autour d'une nouvelle invention. Il s'agit d'une machine qui permet de produire des visions futuristes de scènes de la vie ordinaire. Un homme qui prétend l'avoir inventée voudrait la confier à une autre personne afin d'échapper à l'espionnage dont il est victime. Il aborde un homme seul, assis sur un banc, et essaie de le convaincre d'accepter son invention, bien emballée dans une boîte. Il lui décrit les capacités de cette machine : elle permet de créer des « miracles ».

Bien sûr, l'invention secrète n'est pas immédiatement sortie de sa boîte. Le propos de l'homme n'est illustré que par ses images fantasmées. Elles montrent une machine, filmée de face en gros plan, ressemblant à une visionneuse, composée d'un écran blanc, sur lequel les images défilent (Fig. 3.18). Pour illustrer les propos sur le miracle visionnaire, le réalisateur a fait un montage parallèle entre les vues documentaires du Londres de l'époque et celles du futur : quelques sites représentant Londres, tels

³⁶⁶ Peu connu dans l'histoire du cinéma, le réalisateur français Gaston Quiribet (1888-1972) a notamment fait sa carrière en Angleterre. Il a principalement travaillé pour la société de production de Cecil Milton Hepworth (1874-1953) – Hepworth Manufacturing Company (ensuite appelée Hepworth Picture Plays). Entre 1908-1925, Gaston Quiribet a commencé à réaliser de nombreux documentaires, films d'actualités et ensuite des courts-métrages de fiction. Quelques titres les plus connus de sa filmographie, tels *The Death Ray*, *The Fugitive Futurist*, montrent bien son intérêt pour le trucage et son goût pour le genre de la science-fiction. Malheureusement, il y a très peu d'informations sur ce réalisateur et son travail. Selon des sources d'internet, la filmographie attribuée à Gaston Quiribet est composée d'environ 80 films, dont plus de la moitié sont des documentaires, notamment sur la ville de Londres. Sources : British Film Institute [En ligne], consultés le 23 avril 2018. URL : <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b9f002bdo> et Complete Index To World Film [En ligne], consultés le 23 avril 2018. URL : <http://www.citwf.com/person57923.htm>

Trafalgar Square, le Strand, le palais de Westminster, le Tower Bridge, sont montrés sur l'écran, et ensuite, ce sont leurs images dans l'avenir. La transition du présent au futur se fait par un jeu de type aquatique : la vue du présent se dissout et celle du futur émerge. L'effet de liquéfaction est utilisé comme dissolution et formation de l'image.



Fig. 3.18 *The Fugitive Futurist* (1924) de Gaston Quiribet – le Trafalgar Square
(Lecture des images de gauche à droite, de haut en bas)

Entre deux plans (Fig. 3.18) – le présent et le futur –, les bâtiments restent à l'arrière-plan, et la transformation se produit seulement au premier plan : l'animation de la vie urbaine, située au premier plan du présent, est entièrement remplacée par de l'eau en surimpression, comme si une inondation du futur effaçait cette célèbre place de Londres. Cette première vision apparaît donc un peu apocalyptique, l'activité humaine étant recouverte par les eaux et les vagues. C'est aussi avec ce premier exemple que l'on voit l'effet de liquéfaction sur l'image : sur l'écran blanc, un liquide noir coule du haut vers le bas, et l'image des bâtiments se forme. Cette liquéfaction forme l'ensemble de l'image.

Mais avec le sens de l'écoulement, on a l'impression que ce liquide est comme la source de l'inondation, puisque elle finit par remplir le bas de l'image. Cette liaison figurative montre que la liquéfaction se trouve aux deux niveaux de la représentation : celle de l'eau du futur et celle de l'apparition de l'image. Le lien s'établit aussi entre la surface d'écran (où surgit une forme) et la pellicule (le support et la matière sensible).

L'effet de liquéfaction est utilisé ici pour faire apparaître la vision futuriste, mais dans les exemples suivants, le plan de la liquéfaction est inséré entre les images de deux visions. Il permet de faire la transition entre la dissolution des images du présent et la solidification des images de l'avenir, comme si ce liquide translucide permettait de laver la banalité de la vie ordinaire pour réintroduire la nouveauté, le modernisme, le progrès technologique. Tous ces fantasmes futuristes, impossible à voir dans le réel, sont réalisés via le trucage cinématographique. Et le cinéaste profite de ces plans dit futuristes pour introduire différentes techniques de trucage : la surimpression, l'animation en stop motion, l'accélération, ou l'arrêt de l'image.

Dans une séquence suivante, sont comparées deux méthodes de construction (Fig. 3.19), la figure humaine, comme une dernière trace de la construction manuelle à l'ancienne, est finalement déformée et dissoute dans l'écoulement de la matière de l'image.

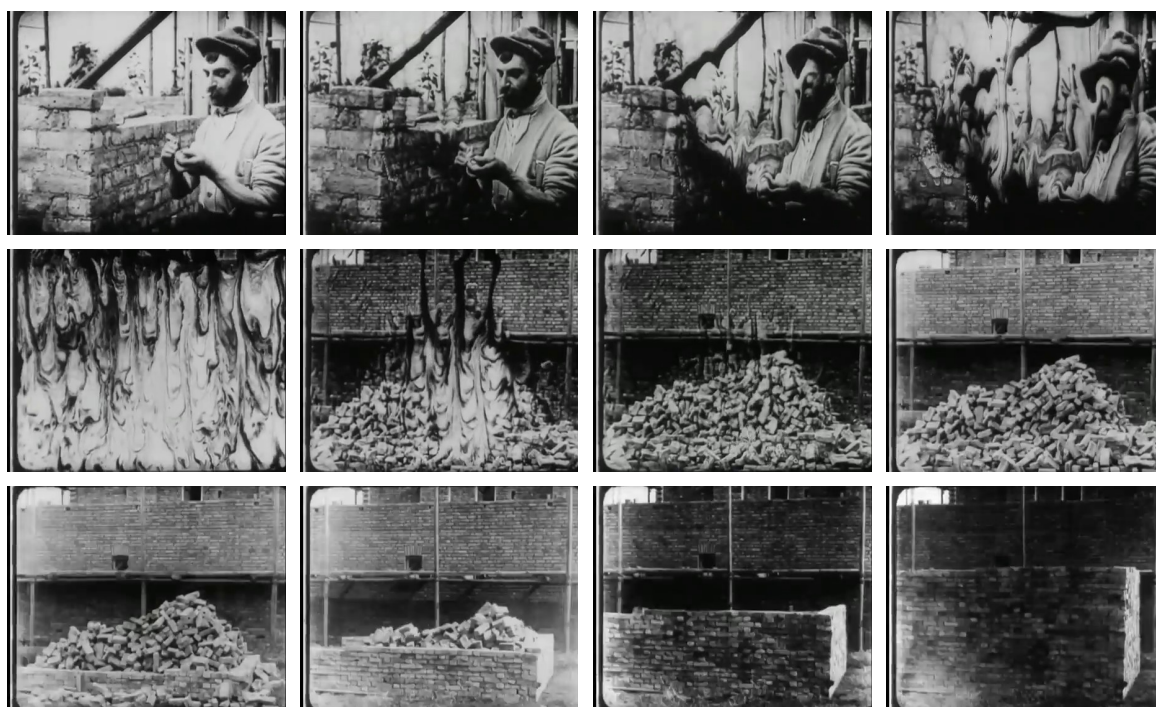


Fig. 3.19 *The Fugitive Futurist* (1924) de Gaston Quiribet – l'ancienne et la future méthodes de construction
(Lecture des images de gauche à droite, de haut en bas)

Dans le futur, il n'y a plus de présence humaine, mais seulement les briques qui s'érigent de manière autonome et accélérée. L'invention du cinéma – qui est aussi une animation mécanique et automatique – se révèle en soi une vision fantasmée futuriste.

Contrairement à la séquence du futur Trafalgar Square inondé, la transformation dans la séquence de la construction futuriste se révèle une contradiction dans le jeu de matières : le mouvement de liquéfaction amène une solidification à deux niveaux – la représentation sur la formation de l'image et celle du motif solide. L'écoulement de la matière de l'image se solidifie en un tas de briques. Comme par nature, la liquéfaction permet de figurer un état transitoire avec son mouvement fluide et continu, mais en même temps, elle suggère une instabilité matérielle de l'image, et se révèle ainsi comme un moteur de métamorphose, de transformation. La liquéfaction dissout l'image documentaire et restructure la matière pour faire de la fiction. L'image fictive se forme dans l'écoulement de la matière comme le fantasme se projette dans le flux de conscience. La fluidité visuelle adoucit cette dissension entre la réalité et le fantasme.

En « matérialisant » le passage entre deux images, deux états, la liquéfaction de l'image s'intègre comme figure de transition dans la narration du cinéma. Un peu comme un fondu enchaîné, elle produit un effet de mélange d'images³⁶⁷, tout en soulignant davantage la dimension matérielle du travail de l'image.

La liquéfaction : l'idée de dissolution

Le noircissement permet de faire apparaître une image mais, dans cette approche matérielle, il finit par provoquer la disparition de l'image, dans le noir ou dans la transparence totale. L'image de la liquéfaction cinématographique suggère visuellement ce *mouvement* de la matière : une tendance mouvante vers le noir ou vers la transparence. Cette mouvance est rendue visible notamment par le cinéma, et peut être représentée par les images de l'eau, du liquide. Dans le cinéma, les images de l'eau ne sont plus simplement les images d'eau ; l'image de l'eau est parfois employée comme un motif expressif du *mouvement*³⁶⁸. La liquéfaction serait le motif le plus explicite pour figurer ce

367 À propos de la figure du fondu enchaîné, voir Jacques Aumont, « Clair et confus », in *Matière d'images*, Paris : Éd. Images modernes, 2005, p. 120-144.

368 L'écoulement de l'eau manifeste une certaine instabilité et fluidité de la matière, et révèle ainsi, d'une certaine manière, la nature de l'image cinématographique qu'est le mouvement. L'image de l'eau qui incarne le mouvement perpétuel n'est plus un simple « objet de perception », mais, comme Éric

mouvement, soit le mouvement de la transition des images comme celui de *The Fugitive Futurist*, ou le mouvement de la disparition de l'image. La liquéfaction qui suggère la disparition porte un sens diégétique et figuratif : elle rend visible le fantôme du personnage pour faire disparaître quelque chose et cette disparition est rendue visible par la dissolution de l'image. Deux films me semblent assez expressifs de cet effet : *Agent secret* (1936) d'Alfred Hitchcock et *L'Aurore* (1927) de Frédérick Wilhelm Murnau. Dans ces deux films, les scènes qui m'intéressent sont directement liées à la présence de l'eau, soit dans un aquarium pour *Agent secret*, ou sur la rivière dans *L'Aurore*.

La dissolution de l'image – *Agent secret* (1936) d'Alfred Hitchcock

Le premier film que l'on va étudier – *Agent secret*, s'appelle aussi *Sabotage*. Le film commence par la définition du mot « sabotage » : destruction volontaire de bâtiments ou d'installations, ayant pour objet d'inquiéter un groupe de personnes ou créer un trouble dans le public. Au bout de quelques secondes, le premier sabotage terroriste – une panne d'électricité à Londres – plonge toute la ville dans le noir. Le gérant d'un cinéma – Karl Verloc – est le principal auteur de cette action, sous les ordres d'une organisation mystérieuse. Verloc se rend le lendemain dans l'aquarium du zoo pour récupérer sa récompense. Il espère que le noir a déstabilisé la ville et que ses patrons terroristes sont satisfaits, mais la coupure de courant n'a même pas suscité la peur des londoniens : cette panne d'électricité est considérée par la presse comme une « comédie dans le noir » (*Comedies in The Dark*). Aux yeux des terroristes, cette action ne mérite donc pas de récompense. Pour être payé, Verloc sera obligé d'accomplir une autre action dévastatrice : déposer un colis explosif dans le centre névralgique de Londres – Piccadilly Circus. Sans réaliser commettre un crime, Verloc accepte finalement la mission. Son interlocuteur part et Verloc reste seul dans ses pensées. Il regarde devant lui une vitre de l'aquarium. Soudain, la vitre devient un écran de projection, sur lequel l'image de Piccadilly Circus

Thouvenel disait, « véritablement un "système perceptif", autrement dit, un régime de fonctionnement de l'image cinématographique : l'eau (ou plus exactement le fluide) comme modèle théorique pour penser ces images en tant que support d'un devenir essentiel. » (Éric Thouvenel, « Cinéma et "logique du fluide" », in Pierre Albert Castanet, Frédéric Cousinié, Philippe Fontaine (dir.), *L'impressionnisme, les arts, la fluidité*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 79) Cette idée de l'eau comme essence du cinéma se trouve dans des écrits de nombreux penseuses et penseurs du cinéma, tels Germaine Dulac, Jean Epstein, Gilles Deleuze, Éric Thouvenel. Ils constatent que l'école française du cinéma des années 20 a notamment travaillé sur des motifs élémentaires - comme eau, brumes, fumée, neige ou nuage, entre autres – qui produisent leur propre mouvement. Pour exprimer la nature du cinéma, ces cinéastes construisaient leur univers autour de la conception de la fluidité. À ce sujet, voir Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris : Paris Expérimental, 1994 ; Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, Paris : Seghers, 1974-1975 ; Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris : Minit, 1983 ; Éric Thouvenel, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, op. cit.

surgit en fondu enchaîné. Quelques secondes plus tard, cette image du quartier animé s'effondre, se liquéfie, puis se fond dans l'eau de l'aquarium (Fig. 3.20) dont seule l'image reste à l'écran.



Fig. 3.20 *Agent secret* (1936) d'Alfred Hitchcock
(Lecture des images de gauche à droite, de haut en bas)

Ici, la liquéfaction n'est pas utilisée pour faire la transition entre la réalité (les poissons dans l'aquarium) et le fantasme (le quartier de Piccadilly Circus), puisque l'image de la ville est apparue et disparue en fondu enchaîné avec l'image de l'aquarium. Ce que la liquéfaction figure est l'explosion et la destruction de la ville dans la pensée de Verloc. L'effondrement de la ville n'est pas représenté de manière réaliste : il est visualisé par la dissolution de son image. On retrouve la nature matérielle de l'image – le noir et la transparence – dans ce travail matériel d'abstraction. Le dessin en trait noir se dissout dans le liquide transparent. Avant que le noir n'ait entièrement disparu, l'image des poissons réapparaît en fondu, et remplace le blanc de l'écran. Cette vitre serait non seulement une métaphore de l'écran de cinéma, sur lequel se projette des images mouvantes comme l'eau ; elle ressemble aussi au support transparent de l'image sur lequel les images se forment et se transforment. L'état de la matière – solide et liquide – rappelle la matérialité du médium cinématographique. Dans un tel enchaînement d'images, la surface du support et celle de l'écran s'entrecroisent.

Avec leur format, la décoration et le travail d'éclairage, les vitres de l'aquarium se présentent comme un écran de projection, sur lequel la vie des animaux aquatiques est présentée comme un spectacle. Et sur cet écran-là, le personnage projette son image mentale. Dans la pensée de Verloc, l'idée d'explosion fait déjà s'effondrer la ville. Cela fait écho à la vie du personnage, parce qu'il est lui-même le gérant d'un cinéma (plusieurs scènes du film se passent d'ailleurs dans la salle de cinéma). Ainsi, voir à travers l'écran ou penser à travers l'écran caractérise l'histoire de ce personnage. La destruction de la ville serait un spectacle que lui et les terroristes attendent de voir. Mais le seul spectacle que l'on voit est la dissolution de l'image.

L'histoire du film est constituée de deux actions de sabotage : la coupure d'électricité et l'explosion de la ville. Deux actions sont conçues pour produire la *disparition* – celles de la lumière et de la vie – afin de provoquer la panique et la mort à Londres. Et cette disparition se réalise à travers le travail du film par du noir – l'assombrissement de l'espace de représentation (dans la ville), et de la transparence – la dissolution de l'image (de la ville).

La dissolution du trait – *L'Aurore* (1927) de F. W. Murnau

Un deuxième film qui utilise l'effet de liquéfaction pour illustrer la disparition est *L'Aurore* (1927) de Murnau.

C'est une histoire d'amour, entre un homme et une femme. Mariés, avec un enfant, ils habitent dans une petite maison de campagne, près de la rivière. Mais leur vie tranquille et amoureuse semble se terminer, lorsque l'homme tombe amoureux d'une autre femme, une femme de la ville, qui passe ses vacances dans ce village au bord de l'eau. Ils deviennent amants et elle convainc l'homme de vendre sa ferme pour vivre ensemble à la ville. Mais ce n'est pas si simple, car l'homme a une épouse. Elle propose donc à l'homme de la pousser dans l'eau en faisant comme si c'était un accident.

L'homme propose donc à sa femme de faire un tour en bateau sur la rivière. Mais sur le bateau, il n'arrive pas à la tuer et continue de ramer. Ils finissent par arriver au bord du fleuve ; la femme s'enfuit, l'homme la suit et ils parviennent finalement à la ville et se réconcilient. Une sortie en ville les rapproche et ils retrouvent leur amour. Lors du retour à la maison, une tempête renverse leur bateau et ils sont séparés par l'eau de la rivière.

Après une vaine recherche dans la nuit, l'homme pense que sa femme est vraiment noyée, il est désespéré. Avant l'aube, la femme est retrouvée, encore vivante. Elle a flotté grâce à la botte de joncs que l'homme avait préparée dans le bateau pour se sauver. La femme de la ville quitte le lieu à l'aube, et l'histoire se termine.

C'est bien cette scène du complot qui m'intéresse : lorsque la maîtresse pense à noyer l'épouse de l'homme. Dans ce film muet, le dialogue entre les deux amants est transcrit sur les cartons, avec des lettres en blanc sur un fond noir. Murnau a exploré la dimension graphique des intertitres, notamment pour le mot clé du film – « drowned » (« noyé »). Ce mot est particulièrement significatif, car « noyer » est le moyen de faire disparaître l'épouse, de faire avancer l'histoire.

Le mot noyer/noyé est ainsi le moteur de l'avancement diégétique et aussi le drame tempétueux de la fin. Pour figurer ce mot essentiel, Murnau a utilisé l'effet de liquéfaction : la dissolution du trait blanc dans les eaux noires (Fig. 3.21).



Fig. 3.21 *L'Aurore* (1927) de Frederick Wilhelm Murnau
(Lecture des images de gauche à droite, de haut en bas)

D'abord, le mot « drowned » apparaît en fondu sur fond noir. Cette apparition progressive figure l'émergence d'une idée de meurtre. Cet effet d'apparition produit un sentiment de perplexité, voire d'inquiétude, lié à une pensée meurtrière. Une fois le mot « drowned » apparu, toutes les lettres de la phrase – « Couldn't she get drowned ? » – s'effondrent et s'enfoncent vers le bas, dans le fond noir. Avant que toutes les lettres disparaissent dans le noir, surgit en fondu enchaîné une image, dans laquelle l'homme est sur son bateau en train de pousser son épouse dans l'eau. Cette image qui représente cette action est particulièrement sombre. Est-ce parce qu'elle suggère une pensée noire du meurtre ? Ou le fond noir du carton figure-t-il déjà les eaux noires du crime ? Un tel enchaînement entre ces deux plans produit un glissement du fond noir à l'eau sombre. L'eau est déjà présente dans les intertitres pour produire cet effet de liquéfaction. Le fond noir figure déjà la surface d'eau et les traits blancs disparaissent comme s'ils se dissolvaient dans les eaux noires du carton, aussi profondes que la rivière.

De la parole à l'action, de la pensée à l'image, cet enchaînement est travaillé dans une fluidité filmique et figurative, en mettant en avant – l'eau et noyer/noyé – motif et moteur de cette histoire d'amour.

L'Aurore et *Agent secret* les deux films montrent ainsi deux manières de figurer la disparition tout en s'appuyant sur la représentation de la transformation des matières : soit le noir se dissout dans le liquide transparent, soit le trait blanc se dissout dans le noir. La liquéfaction comme *processus* de transformation matérielle, peut évoquer la nature de l'image photographique mais elle n'est rendue visible que par le cinéma – qui permet de représenter l'aspect mouvant du *processus*.

Bien évidemment, ces deux figures de liquéfaction comme celle de *The Fugitive Futurist* sont une représentation illusionniste. Car la vraie transformation matérielle est effectuée seulement *dans* l'image, mais pas au niveau de la matière *de* l'image – l'émulsion. Dans ces plans en question, la dissolution du noir ou du blanc (la transparence) demeurent une représentation. Le cinéma permet de voir ce changement d'états comme un processus en mouvement. Mais la fluidité du mouvement ne peut être que représentative.

Les œuvres suivantes montreront la disparition de l'image directement provoquée

par le noircissement, par le travail matériel sur l'émulsion de la pellicule, par la technique de la reproduction cinématographique. Là, il n'y aura pas d'eau, ni de fluidité, mais plutôt des taches, des poussières, qui s'agitent dans le mouvement mécanique du cinéma.

Le noircissement vers la fin de la représentation ?

Des poussières sur l'image ou des taches informes, révèlent la matérialité du médium film. Mais ici, elles ne seront pas créées de la matière profilmique. Elles ont une présence réelle sur le support filmique. Cette présence – soit de la peinture noire ajoutée par l'auteur, soit formée par le dépôt des poussières sur le support, ou encore issue des grains de l'image, produits par le noircissement photographique –, elle se met en « scène » comme un obstacle opaque pour l'image représentative et elle finirait par recouvrir, voire effacer, l'image. Lorsque l'artiste met en avant cette présence informe de la matière noire dans l'image, une dimension plastique s'ouvre au médium film. Et en même temps, la nature de la transparence du médium serait menacée par ce geste pictural de l'artiste. La puissance ontologique de l'image photographique – sa capacité de représenter le réel, serait remise en question par ce geste pictural, finalement politique.

Dans cette dernière partie du chapitre 3, on verra trois exemples du noircissement dans les œuvres filmiques. Chacune d'entre elles évoque de manière différente comment le noir est créé et travaillé dans le film, et comment le noircissement provoquera la disparition de la forme représentative. Il s'agit de trois films expérimentaux : *Signal* (1970) de Jean Le Gac pour le noircissement pictural, *Decasia : The State of Decay* (2002) de Bill Morrison pour le noircissement lié à l'altération de l'image argentique, des autoportraits (1997-1998) d'Olivier Fouchard pour le noircissement chimique.

Le noircissement pictural comme effacement de l'image – *Signal* (1970) de Jean Le Gac

L'auteur du film *Signal* – Jean Le Gac (1936-) est plutôt connu pour sa carrière d'artiste peintre. Il produit aussi des textes, des images photographiques et cinématographiques. Dans ses expositions, on trouve souvent, ses œuvres photographiques, et aussi, des objets – tels machines à écrire, appareils de prise de vue et de projection – mis en relation avec les dessins. Sa manière de présenter ses œuvres

picturales est conçue comme une projection.

Ce peintre a aussi fait quelques films³⁶⁹. Ils ne sont pas très nombreux et s'inscrivent plutôt dans la même conception que ses œuvres picturales et photographiques, en construisant un récit à la fois personnel et imaginaire autour d'un personnage – Le Peintre. *Signal* me semble ainsi assez particulier dans sa filmographie. C'est son premier film, réalisé par lui-même, dans lequel il n'y a pas d'image du « Peintre », mais seulement la voix de Jean Le Gac, qui décrit l'image de manière documentaire. C'est au moment où la voix descriptive se termine, qu'apparaît le noir. Le noircissement est mis en mouvement comme un processus, et il évoque, d'une certaine manière, celui de la photographie.

Signal est un petit film en 16 mm de moins de deux minutes, fabriqué au banc-titre, à partir d'une seule photographie en noir et blanc : un rocher déposé dans la montagne de La Croix Valmer-Val, sur lequel un câble est fixé, et sur ce dernier, on a suspendu un mouchoir blanc. On ne sait pas pourquoi le rocher se trouve là ni pourquoi on a laissé ce mouchoir. Le banc-titre, un outil de film d'animation et de reproduction, permet au peintre de réaliser une série d'images. Mais ce sont des images identiques et leur animation ne produit qu'un plan fixe. Le mouvement se trouve seulement dans l'agitation des taches noires, qui ne sont pas dans l'image, mais sur l'image. Plus on avance dans le temps, plus des taches noires s'accumulent. (Fig. 3.22)

369 Dans les publications existantes sur Jean Le Gac, la plupart des écrits et des discussions sont consacrées à ses œuvres picturales, à ses photographies et ses textes. J'ai trouvé très peu d'informations sur son cinéma. La filmographie concernant Jean Le Gac est composée de 11 films, et les films peuvent être divisés en trois parties : 1) films réalisés par lui-même, comme *Signal* ; 2) films écrits par Le Gac mais réalisés par d'autres personnes, comme par exemple, *Jean Le Gac, artiste peintre* (1973), *La fausse ruine et le peintre* (1978-9), *Jean Le Gac et le peintre L.* (1983), trois films sont réalisés par Michel Pamart ou encore *L'Hydravion et le peintre* (1980), *Le tout du monde* (1982), *La sieste pittoresque* (1985), trois films réalisés par Renaud Le Gac, et aussi *Le peintre et la piscine Deligny* (1987), réalisé par Christophe Loizillon, *L'absent et l'inconnu* (1987), réalisé par Brigitte Cornand et Philippe Gauthier ; 3) films sur Jean Le Gac, tels *Jean Le Gac* (1985) de Maurice Benayoun, et *Rythme (1938) de Robert Delaunay avec Jean Le Gac* (1991) de Pierre Coulibeuf. Source : Ann Hindry, *Jean Le Gac par Jean Le Gac*, Paris : Cercle d'art, Saint-Denis : Musée Léon Dierx, Bruxelles : Éd. Sainte-Opportune, 1992.

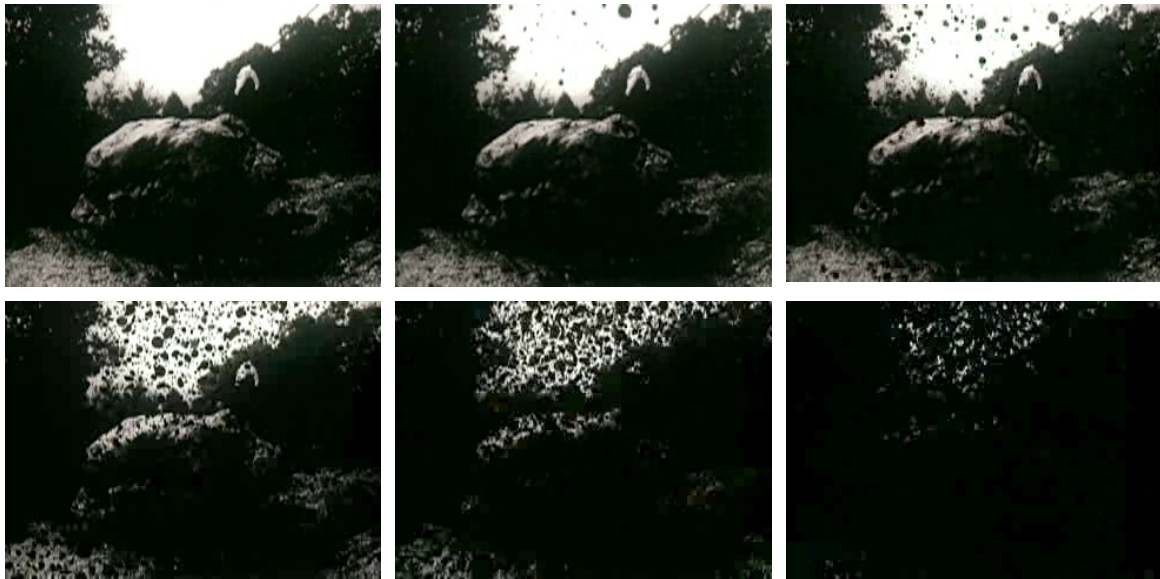


Fig. 3.22 *Signal* (1970) de Jean Le Gac © Light Cone
(Lecture des images de gauche à droite, de haut en bas)

Le peintre propose une manière picturale d'intervenir sur cette image photographique. Il projette des petites gouttes de peinture noire directement sur la pellicule. On peut voir la trace au bord de l'image sur la pellicule (Fig. 3.23). La densité des taches noires progresse sur la bande ; à la fin, le noir de peinture gagne tout le terrain du noir de grain d'argent. Toute image est envahie par le noir intense du peintre.

Ici, techniquement, il y a plusieurs niveaux du noircissement : le premier, chimique, celui qui permet la formation de l'image – photographique et puis cinématographique ; et le second, pictural, celui qui crée des taches noires et qui opacifie toute image. Bien que ce moyen de noircissement par l'ajout soit issu du geste pictural, il évoque aussi l'envahissement du noir du processus de noircissement photographique. Parce que, pour obtenir une image photographique, il faut la fixer, la fixation étant l'élimination des grains non exposés. Et si l'image n'est pas fixée, le noir continue à envahir l'image, jusqu'à la dissolution, et l'effacement total de l'image.

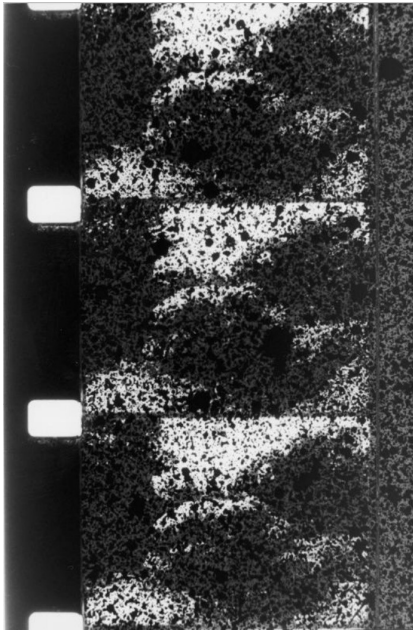


Fig. 3.23 *Signal* (1970) de Jean Le Gac
© Service de la documentation photographique
du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist.
RMN-GP
© Adagp, Paris © Light Cone

À la fin du film, l'image photographique a disparu, et il ne reste que quelques secondes d'images noires. Le geste du peintre provoque une disparition de l'image. Alors que, écrivain, peintre, Démosthène Davvetas, dans son texte sur Jean Le Gac, parle de l'*apparition* comme son sujet principal de création. Il dit,

Les formes qui s'inscrivent dans les images de notre peintre, entendons *ce qui apparaît comme leur contenu*, ne sont pas une « représentation », mais une « apparition » : il ne s'agit pas d'un produit de la « mimesis » (imitation) mais, au contraire, de la résultante de sa volonté, appliquée à montrer le mouvement du « vivant » quand il se manifeste dans son déploiement continu et permanent, quand il est en métamorphoses, joue, obéit aux lois éternelles, quand enfin, en *devenir*, il fleurit et flétrit dans l'acuité et la temporalité de son existence³⁷⁰.

Si on essaie de voir *Signal* de ce point de vue, on peut dire que l'image de la représentation s'annule progressivement par l'intervention de l'artiste. Cependant, s'agit-il une *apparition* ? Qu'est-ce qui est apparu ? Le noir ou Le Peintre ? On pourrait y voir une volonté du peintre qui s'exprime dans l'acte de noircir et dans la mise en mouvement du noircissement. Avec son pinceau, la peinture, et le cinéma, ce qu'il voudrait créer serait plutôt le « vivant-mouvement³⁷¹ ». Plus il projette la peinture, moins la forme de représentation est visible ; plus il laisse ses traces sur la pellicule, moins l'information documentaire est lisible. Dans cette voie vers la disparition de la représentation, se trouve la présence du peintre. Le noircissement provoque l'effacement de l'image mais il ferait émerger la trace de son auteur.

370 Démosthène Davvetas, « L'innocence au pays de l'étonnement », in Démosthène Davvetas, Bernard Marcadé, *Jean Le Gac : le peintre blessé*, Paris : Galilée, 1988, p. 12.

371 *Ibid.*, p. 14.

Le noircissement chimique comme dissolution de l'image – *Decasia* : *The State of Decay* (2002) de Bill Morrison

Le noircissement ou la liquéfaction fonctionne comme processus du travail matériel de l'image photographique. La fixation de l'image permet d'arrêter chimiquement ce processus, et de conserver l'image. Après la fixation, la nature organique et chimique de l'image est relativement stable, mais elle ne sera jamais pérenne. L'image sur la mince couche de l'émulsion peut être altérée par le dépôt d'autres substances, par une température élevée, ou par l'humidité, etc. Ainsi, la matière se transforme, se décompose, dans le temps et dans son environnement ; et l'image ne serait pas quelque chose d'impérissable, elle vit sa vie.

Le deuxième film qui m'intéresse s'inscrit justement dans cette idée du médium film. C'est *Decasia : The State of Decay* de Bill Morrison³⁷². *Decasia*, ce « néologisme dérivé de l'anglais *decay* partage une racine latine avec le mot décadence, nous ramenant étymologiquement au concept du temps comme irrémédiable cheminement vers la mort³⁷³. » Ce film se montre comme un constat des états de décadence de la matière de l'image argentique, de la mort du film.

Intéressé par l'idée de détritrus, par la phase transitoire de la surface d'image³⁷⁴, Bill Morrison a choisi plusieurs plans d'images d'archives, qui datent du début du XXe siècle jusqu'aux années 1940, pour composer *Decasia*. Ces plans qui s'enchaînent l'un après l'autre, composent une sorte de « cartographie » du matériau nitrate décomposé. On y voit notamment que la transformation matérielle de l'émulsion et du support a presque submergé la trace des images enregistrées. Et en même temps, à partir de ces images déformées, la décomposition matérielle fait émerger de nouvelles formes.

372 Il s'agit, tout d'abord, d'un film de « commande du Ridge Theater, qui devait fournir un accompagnement visuel pour une symphonie de Michael Gordon dans le cadre d'une performance multimédia à Bale en Suisse, avec le Basel Sinfonietta. On peut dire que depuis cette première présentation, la donne s'est quelque peu inversée. Non que la symphonie de Gordon soit négligée ou reléguée au second plan, elle est au contraire très présente et il est difficile de concevoir le film sans elle. Il semble toutefois que, au fil des présentations et de l'intérêt croissant pour cette œuvre, ce soit désormais le film qui soit l'objet premier, dans lequel s'est intégrée la symphonie, et non l'inverse. » André Habib, « Les films de Bill Morrison : notes sur l'imaginaire de la ruine au cinéma », *HORS CHAMP* [en ligne], mis en ligne le 14 juin 2004, consulté le 28 avril 2018. URL : <https://horschamp.qc.ca/spip.php?article141>

373 Agnès Villette, « Bill Morrison : La mémoire des images : *Decasia* », in *Bil Bo K Magazine des errances contemporaines* [En ligne], n° 18, 2002, Consulté le 28 avril 2018 < URL : <http://www.agnesvillette.com/wp-content/uploads/2012/09/bbk-i-12092012130651.pdf>

374 Chris Darke, « *Decasia* : The State of Decay » [Entretien avec Bill Morrison], in *Vertigo* [En ligne], Volume 2, Issue 7, Autumn-Winter 2004, consulté le 28 avril 2018. URL : https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-7-autumn-winter-2004/decasia-the-state-of-decay/



Fig. 3.24 *Decasia* (2002) de Bill Morrison

Le travail du cinéaste fait *voir* ces formes : comme l'explique André Habib,

Chaque photogramme (en suivant un procédé commun à Connor, Razutis et Jacobs), a été rephotographié deux ou trois fois, ce qui engendre un ralenti d'autant plus efficace qu'il permet à l'œil de capter le défilement de la pellicule et les scories qui l'assaillent et d'ainsi faire de cette joute entre la matière et les images survivantes, un fascinant laboratoire d'expérimentation, où le hasard heureux a la part belle³⁷⁵.

Par exemple, dans le plan du manège (Fig. 3.24), la décomposition a réorganisé la matière de l'image et produit une sorte de liquide gris/translucide sur l'image. Là, on retrouve la figure de liquéfaction qui essaie de dissoudre chaque image. Mais en même temps, la mise en mouvement cinématographique a produit un autre sens dans ce plan : avec le mouvement répétitif du manège, on voit que l'ogive du bateau ressort régulièrement de gauche à droite, comme si c'était cette matière submergeante qui poussait la forme représentative vers la droite de l'image. Cela crée donc un rapport assez ambigu entre matière et forme : il s'agit à la fois d'une tension entre l'envahissement de la matière et la résistance de la forme, et aussi d'une relation collaborative dans laquelle la matière mouvante possède le potentiel figuratif, tout en étant la forme en puissance.

Dans les échantillons collectés par Bill Morrison, on voit que le travail matériel du médium film ne produit pas que la liquéfaction, il crée aussi du noir. Mais il ne s'agit pas de l'intervention artistique : le noir ne provient pas du geste pictural de l'artiste. Il est

³⁷⁵ André Habib, *loc. cit.*

organique, chimique, provoqué par l'altération matérielle du film. Alors que ce noir n'est pas sous forme de cristaux, ni aussi infime que le grain argentique. Ce noir est une tache. Le noircissement dans *Decasia* est loin d'être celui qui forme l'image. Il fait *tache*.



Fig. 3.25 *Decasia* (2002) de Bill Morrison

Dans *Decasia*, on trouve différentes formes de taches noires, parfois comme des poussières, des taches d'encre, et parfois un peu plus « organiques » comme des bulles, des champignons. Le noircissement qui fait tache rend opaque l'image (Fig. 3.25), et envahit toute image ; et en même temps, ces taches peuvent aussi faire surgir de nouvelles formes qui interagissent avec la composition originelle du plan, avec des personnages (Fig. 3.26). On a l'impression que le noircissement crée parfois une sorte d'« explosion » à l'intérieur de l'image ou forme parfois des microbes parasites sur la figure humaine. Ces taches noires informes « non désirées » inventent visuellement une autre histoire du film. L'agitation des taches noires semble incarner à la fois une force d'abstraction et de figuration.



Fig. 3.26 *Decasia* (2002) de Bill Morrison

Les images au ralenti permettent d'observer cette réalité matérielle, et son effet de mise en mouvement. Ce noircissement qui entraîne la destruction totale du film peut ainsi donner une autre signification au film. La transformation matérielle crée des aberrations visuelles ; le noir corrosif dissout l'image, le noircissement semble incarner la tension entre matière et forme, et en même temps, le dynamisme entre émergence et effacement de la vie des formes : composition, décomposition, recomposition.

Le noircissement chimique comme dissolution de forme représentative : quelques autoportraits d'Olivier Fouchard

Le noircissement comme dissolution de l'image argentique peut être, selon la loi organique-chimique, un processus naturel de la vie du film. Le cinéma sauvegarde la mémoire de l'humanité, mais cette mémoire est aussi éphémère, fragile, tout comme la matière de l'image. La dissolution de l'image paraît quelque chose d'inévitable dans la vie du film. Cependant, certains cinéastes repoussent les limites matérielles de la pellicule, et expérimentent, inventent, différents traitements afin d'explorer les possibilités plastiques du médium film. La dissolution de l'image, à travers le noircissement chimique, peut aussi provenir du geste artistique.

Très intéressé par cet aspect du film argentique, le cinéaste français Olivier Fouchard a aussi travaillé sur la question de la matérialité depuis les années 1990. Formé aux beaux-arts, Olivier Fouchard expérimente et maîtrise l'ensemble du matériau cinématographique – des optiques, du mécanisme jusqu'à la chimie –, afin d'explorer les possibilités plastiques de tous les composants du cinéma.

Ce qui m'intéresse le plus pour cette étude est sa série d'autoportraits. Dans cette série, ses autoportraits paraissent plutôt similaires dans sa manière de poser la caméra, de cadrer les images. Les images sont frontales comme un effet de miroir. L'auteur travaille et retravaille sur ses bandes d'autoportraits en dizaine de films. On peut reconnaître que certaines images sont quasiment identiques, issues de la même prise de vue. Cependant, chaque autoportrait est travaillé de manière différente dans sa matérialité. Par exemple, *Autoportrait* de 1997 (Fig. 3.27) semble être la matrice d'*Autoportrait refilmé* (Fig. 3.28) de 1998.



Fig. 3.27 *Autoportrait* (1997) d'Olivier Fouchard
© Light Cone



Fig. 3.28 *Autoportrait refilmé* (1998) d'Olivier Fouchard
© Light Cone

Pour *Autoportrait*, il s'agit du deuxième film de la série d'autoportraits, filmé en Super-8 et en 16 mm. Ce sont des images en négatif, ayant déjà subi certains traitements chimiques. La recherche sur la matérialité du film semble infinie chez Olivier Fouchard. Le cinéaste a repris ces images, et les a retravaillées autrement. Comme un exercice technique, l'autoportrait de 1997 est « filmé en Super-8 et travaillé chimiquement puis gonflé en 16mm, retravaillé et enfin refilmé en Super-8³⁷⁶. » Cela donne son *Autoportrait refilmé*, avec un aspect plus contrasté, granuleux. Le contour, le dessin de son visage est complètement embrouillé par le noir intensifié.

Comparer ces deux films permet d'observer le travail du cinéaste et la transformation matérielle : il semble que, plus il travaille et retravaille la matière, plus la forme apparaît indéterminée. Olivier Fouchard raconte ainsi son travail :

En ce qui concerne le travail avec la pellicule, cela rentre dans des processus complexes entre différentes couches de refilmage, reteintage. [...] Je ne jette rien (ou très rarement). Il m'arrive aussi d'enterrer certaines pellicules ou de les abandonner dans une bassine d'eau, de les accrocher dans un arbre aux intempéries et de les regarder s'abîmer ou disparaître³⁷⁷.

Il semble que, chez Olivier Fouchard, laisser le film vivre sa vie, dans l'eau, dans l'air, ou dans la nature, est une méthode de travail importante pour retrouver la vitalité du

³⁷⁶ Le texte de la présentation du film [En ligne], Light Cone, consulté le 30 avril 2018. URL :

<https://lightcone.org/en/film-1679-autoportrait-refilme>

³⁷⁷ Muriel Tinel-Temple, « Correspondance avec le cinéaste ». Cité par Muriel Tinel-Temple, *Le cinéaste au travail : autoportraits*, Paris : Hermann, 2016, p. 125.

médium film. La transformation matérielle se fait dans les interactions, dans les échanges, entre le corps du film et l'environnement extérieur. Alors que le travail de refilmage me semble un peu différent. Puisque filmer, c'est noircir les cristaux d'argent pour former les images ; et refilmer une image, c'est aussi refilmer ses grains noircis. Le processus de noircissement se répète dans ce principe de refilmage. À chaque refilmage, le support et la matière revivent et subissent la conséquence chimique et mécanique issue du processus même de la formation de l'image. L'intensification du noir est ainsi devenue le processus inévitable. Au final, après de nombreux refilmages – et donc noircissements –, on obtient une image avec des grains dédoublés et du noir de plus en plus dense, jusqu'à ce que la forme représentative du visage s'efface.

Les recherches formelles d'Olivier Fouchard avancent dans l'épuisement des variations plastiques. Pour cela, le thème autoportrait apparaît juste comme un prétexte. Son image est plutôt un support d'expérimentations, sur lesquelles le cinéaste travaille et retravaille jusqu'à ce que la matière du film se débarrasse de la forme représentative, et devienne le sujet du film. Dans la suite de cette série³⁷⁸, le visage du cinéaste semble de moins en moins visible, comme s'il y avait une tendance à la disparition. Comme le dit Muriel Tinel-Temple,

la véritable raison d'être de la figure autoportraitiste est sa fonction presque de support du support : au-delà d'une mise en abyme du dispositif, c'est une mise en abyme de la matière. Pellicule, épiderme, visage : littéralement, la petite peau devient le visage de l'autoportrait cinématographique³⁷⁹.

Dans cette recherche sur la nature de la peau cinématographique, chaque noircissement est une véritable transformation de l'image : il fait apparaître la forme, et il peut finir par dissoudre la forme. Le noircissement comme dissolution, comme effacement de l'apparence du cinéaste, se trouve ici comme le seul moyen pour faire voir l'autoportrait du *film*.

378 On peut aussi trouver d'autres expérimentations avec le même portrait dans plusieurs films, tels N° 5 (1998), *Variation colorées/Spectres* (2002-2003), *Enfouissement-Fossile (Effacement-Disparition)* (2004) ou encore *Rayures (Rayures, effacement, disparition)* (2005). Chaque film a une texture particulière, créé par de différents traitements. Voir la page du site de Light Cone, URL : <https://lightcone.org/en/filmmaker-118-olivier-fouchard>

379 Muriel Tinel-Temple, « Le cinéma et l'autoportrait : de l'expression de soi à l'expérience du support », *HORS CHAMP* [en ligne], mis en ligne le 26 avril 2006, consulté le 30 avril 2018. URL : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article220>

Chapitre 4

Le noir *dans* l'image (La forme noire comme fond d'image)

Dans une approche matériologique, la première partie de cette thèse révèle le rapport matériel entre le noir et la lumière du médium photographique et cinématographique. Le noir est la couleur du grain métallique, donc, celle de la matière de l'image. En ce sens, le fond noir se révèle comme support d'inscription pour l'image argentique.

Ce rapport matériel conditionne, bien entendu, l'aspect technique de la représentation de l'image. Le noir en tant que *forme* fait son entrée dans l'espace de la représentation. Un des premiers éléments techniques du trucage photographique est bien le fond noir, et au début de cette histoire, il faisait partie de l'image que l'on voit. La place qu'il occupe est inévitablement intégrée dans la conception de l'auteur sur la composition de l'image finale. Outre cette fonction technique, le fond noir existe déjà dans l'histoire de la peinture. Étudier le fond noir renvoie à la question figure/fond de la tradition picturale. Avec sa qualité spécifique, le fond noir fonctionne comme fond d'émergence pour toute sorte de figurations. On verra aussi, dans ce chapitre, quels sont les effets esthétiques produits par le fond noir en tant que surface vivante et en tant que *sujet* de la représentation.

4.1 Le fond noir comme fond d'émergence

Quelques fonds noirs dans l'histoire des images

Le noir en tant que fond qui maintient et qui assure l'opposition avec la figure a déjà une très vieille histoire. Un des plus anciens exemples, qui date d'environ 2500 ans avant J.-C., le panneau de mosaïque de temple d'Istar, est une représentation de figures humaines en nacre sur un fond composé d'une couche de bitume (Fig. 4.1). Le blanc sur le noir permet de créer un fort contraste pour distinguer la figure du fond.



Fig. 4.1 À gauche : Reconstitution de l'Étendard de Mari selon A. Parrot, vers 2500-2400 avant J.C. Mari, temple d'Ishtar, espace 20, niveau temple II-Ishtar Récent, coquille nacrée, schiste, calcaire rouge, bitume, bois, H. 35 cm ; l. 70 cm ; coll. Musée du Louvre © Barbara Couturaud 2009. À droite : Détail ©Musée du Louvre

Plus tard, dans l'art grec, on trouve des figures en rouge représentées sur fond noir³⁸⁰ (Fig. 4.2). Il ne s'agit pas de représentation en peinture rouge sur le fond noir car ce rouge est la couleur de l'argile, la zone où il n'y a pas de vernis. Les différences de couleurs sont données par la cuisson : l'argile est rendue plus rouge et le vernis noir brillant.



Fig. 4.2 Peintre de Berlin, Stamnos à figures rouges, vers 480 - 470 avant J.-C. H. : 51 cm. ; D. : 33,80 cm. ; L. : 41,50 cm. Provenance : Vulci, Athènes, Musée du Louvre

Le noir est donc une couleur créée par la cuisson. Par ce processus de cuisson, on obtient un noir profond et brillant, qui devient la couleur principale du vase grec. Ce noir, obtenu par combustion, apparaît comme le signe de l'artifice de la fabrication et peu importe que ce soit la figure noire sur le fond rouge ou la figure rouge sur le fond noir.

³⁸⁰ Avant l'apparition du style à figures rouges (sur fond noir), vers 530 av. J.-C., à la période archaïque (700-480 av. J.-C.), la céramique grecque fût principalement un style à figures noires (notamment de 650 à 550 av. J.-C.), inventé à la ville de Corinthe. Cette technique permet aux artistes de travailler sur de petits vases avec plus de précision et de finesse. Les couleurs rouge et noire sont liées à la cuisson en trois étapes. Contrairement à la formation de la couleur rouge (avec la première cuisson dans un four ouvert), le noir se crée dans la deuxième cuisson à four fermé, car l'oxygène est limité au sein du four et il permet au carbone de se déposer sur le vase. Après la troisième cuisson oxydante, la vase redevient rouge et le motif noir reste dans le ton noir. Ensuite, les artistes peuvent raffiner le dessin en ajoutant des traits par des incisions. La céramique à figures rouges est produite essentiellement à Athènes. La technique, inverse de la figure noire de Corinthe, est considéré comme une avancée, puisqu'elle permet plus de réalisme dans la représentation. Après les cuissons, au lieu de faire des incisions, les artistes finalisent le dessin avec un pinceau fin permettant de créer plus de détails et des expressions de visage plus subtiles. Voir François Lissarrague, *Vases grecs : les Athéniens et leurs images*, Paris : Hazan, 1999. Martine Denoyelle et Musée du Louvre, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris : Réunions des musées nationaux, 1994.

Cette couleur noire, artificiellement ajoutée, permet une distinction claire entre la figure et le fond, et donne toute sa visibilité à la figure.

Par la suite, l'art romain varie dans ses usages du fond noir. Il y existe déjà une sorte d'ambivalence du noir dans les peintures murales : d'une part, le fond noir semble être employé pour donner l'illusion de profondeur de l'espace et pour créer un trompe-l'œil (Fig. 4.3) ; d'autre part, la peinture noire, étalée sur un mur entier, permet d'accentuer la planéité et l'opacité du mur (Fig. 4.4). Le noir en tant que fond, pour les romains, permet donc à la fois de construire l'illusion et de souligner la planéité du support mural, bien que l'usage du noir soit plutôt ponctuel dans l'art romain.

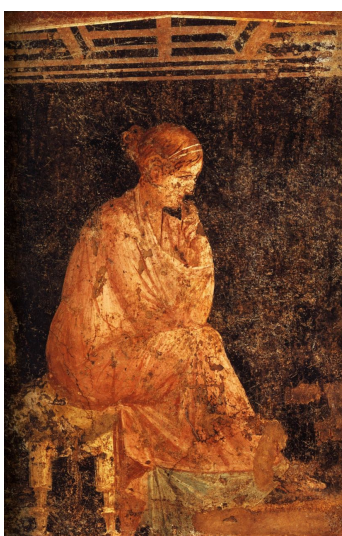


Fig. 4.3 Femme assise
Peinture murale, 54x33 cm, 1er siècle, av. J.-C.
Villa d'Ariane de Stabies (à côté de Pompéi)
Musée archéologique national de Naples

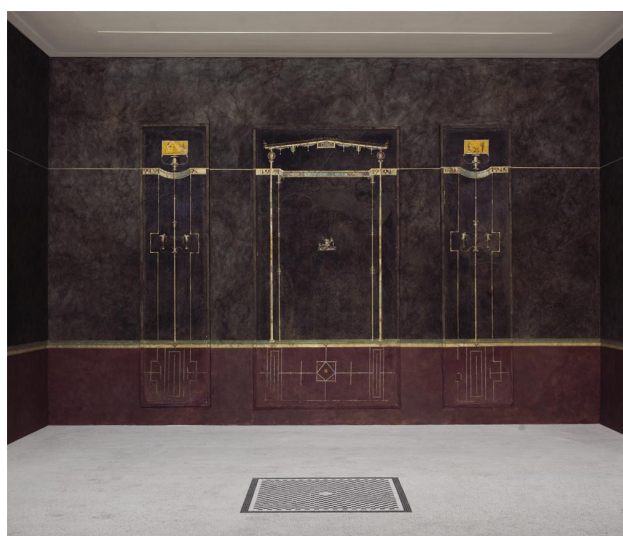


Fig. 4.4 « The Black Room »
- Villa impériale de Boscotrecase
Villa Augusta, Pompéi, -10 ans av. J.-C.
Metropolitan Museum of Art

Dès cette époque, le fond noir est un peu plus souvent utilisé dans la peinture de portrait, pour une raison : la carnation. L'historien de l'art allemand, Max Raphael³⁸¹, a

381 Considéré comme marxiste, idéaliste, pionnier et critique de la modernité, Max Raphael, s'est situé plutôt en dehors du système universitaire, et est un peu tombé dans l'oubli pendant quelques décennies après son suicide en 1952. Né en 1889 à Schönlanke, en Prusse, Raphael a d'abord étudié le droit et l'économie politique à Munich, puis la philosophie (auprès de Georg Simmel) et l'histoire de l'art (avec Heinrich Wölfflin) à Berlin. Après un séjour de 2 ans à Paris, entre 1911-1913, il retourne en Allemagne et publie ses premières études sur la peinture française de l'époque, notamment un premier ouvrage intitulé *De Monet à Picasso*. Entre 1920 et 1932, il vit à Berlin, il donne des conférences, des cours et publie des articles, notamment de philosophie et d'histoire de l'art. Avec la montée du nazisme, il démarre une période d'exil à Paris, puis en Espagne, passe par Lisbonne, et il arrive finalement à New York en 1941. Ses écrits et ses réflexions s'étendent sur plusieurs domaines : la peinture classique et moderne, la sociologie de l'art, la paléontologie, l'histoire du capital industriel allemand, etc. Comme le remarque Dieter Horing, Max Raphael tente de faire « parler les formes et essaie de fonder une « science empirique de l'art. » [...] la démarche de Raphaël acquiert une nouvelle actualité. Et si la modernité est essentiellement liée à l'autonomie croissante du matériau artistique, le regard de Raphaël, infatigablement fixé sur la matière

étudié la question du noir dans les peintures classiques de portrait issues de différentes époques³⁸². Dans ses analyses autour du portrait gothique à la fin du Moyen Âge (Fig. 4.5, 4.6), il notait :

Pour la carnation, le noir constitue un fond parfaitement neutre, puisqu'il encadre, se recule, augmente la luminosité et la chaleur de la chair, et puisqu'il n'a pas de valeur d'expression. Sa seule valeur d'expression, c'est de ne pas en réclamer une³⁸³.



Fig. 4.5 Hans Memling, *Portraits de Tommaso di Folco et Maria Portinari*, huile sur bois, 44.1 x 33.7 cm ; 44.1 x 34 cm, vers 1470, Metropolitan Museum of Art



Fig. 4.6 Davide Ghirlandaio, *Portrait de Selvaggia Sasset*, tempera sur bois, 57.2 x 44.1 cm, vers 1487-88, Metropolitan Museum of Art

des œuvres, apparaît comme une approche particulièrement féconde. » Dieter Horing, « Max Raphael : théorie de la création et production visuelle », *Revue germanique internationale* [En ligne], 2 | 1994, mis en ligne le 26 septembre 2011, consulté le 03 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/466>

382 Ces analyses, sous forme de notes, sont des études sur 17 portraits issus de la collection du Metropolitan Museum pendant son séjour à New York. Ces notes autour du noir s'appuient notamment sur l'idée de la couleur comme *matière première* de la peinture. Dieter Horing le résume ainsi : « Raphael s'interroge donc sur les fonctions spécifiques et les valeurs affectives du noir, et sur les possibilités d'expression qu'il offre dans la peinture de portraits, en prenant pour exemple des œuvres de Franz Hals, Goya, Manet, Van Dyck, Rembrandt, Velazquez, Raphaël, Ingres et Renoir. Pour lui, le noir se caractérise par une dialectique intérieure qui lui est propre : d'un côté l'indifférence absolue et l'immatérialité, de l'autre une très grande faculté de variation coloriste. La valeur neutre domine, mais elle revêt une « tonalité » spécifique selon les différentes conceptions des œuvres. Un très vaste spectre de possibilités s'ouvre donc entre un noir lumineux, un « noir de l'expérience et du vécu », et un noir qui prend un « accent métaphysique ». Raphael distingue différentes formes d'existence du noir, à savoir son expressivité en tant que pigment, et son « effet », autrement dit son expressivité en tant que « matériau », élément constitutif du tableau. [...] L'auteur voit dans la couleur noire un moyen de structuration porteur d'une dynamique puissante, dont l'effet se répercute aussi sur les autres couleurs. Reste à savoir si cette analyse épuise entièrement la signification de cette couleur dans la peinture moderne. Le noir s'est peu à peu libéré de sa fonction secondaire d'ombre, et il semble, depuis les études de Raphael dans les années 40, être devenu, que ce soit chez Picabia ou Frank Stella, chez Ad Reinhardt ou Arnulf Rainer, la couleur dominante de la peinture moderne. » Ces écrits sur la couleur noire sont finalement réunis et publiés en 1989 dans l'ouvrage, intitulé *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*. Voir Dieter Horing, *Ibid.*

383 Traduction de l'allemand par Tobias Ertl. Texte original : « Es ist für die Fleischfarbe ein völlig neutraler Grund, insofern es rahmt, zurücktritt, die Helligkeit und Wärme des Fleisches hebt und selbst keinen Ausdruckswert hat als den, keinen zu beanspruchen. » Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, Herausgegeben von Klaus Binder. Werkausgabe 5. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989, p. 30.

Sans avoir une fonction expressive dans la représentation, le fond noir fonctionne comme un contenant neutre, qui « porte en lui tous les contenus possibles³⁸⁴ », et il n'apparaît pas comme une représentation de quelque chose. Le fond noir est ainsi considéré par Max Raphael comme *le fond de l'absolu*. Il est capable de contenir toute figuration et de donner une matérialité au tableau. Dans des tableaux de Memling et de Ghirlandaio, « le noir est caractérisé par l'étendue de l'indétermination³⁸⁵. » Il crée un espace pictural qui resserre la figure, et en même temps, il repousse la figure vers l'avant. Pour autant le noir n'a pas de réalité propre. Par le choix du noir pour le fond et le vêtement, le visage tire parti d'un effet de surgissement.

Même si les réflexions de Max Raphael se limitent à certains tableaux, on remarque que les peintres de la fin de Moyen Âge et du début de la Renaissance utilisent le noir pour faire apparaître une figure humaine de manière plus systématique et bien différente de l'utilisation du fond bleu ou du fond doré dans la représentation religieuse³⁸⁶ : le noir s'impose désormais comme l'une des couleurs fondamentales du fond pour le portrait. Par son aspect « neutre » et abstrait, le fond noir permet de mettre le sujet en dehors de son contexte, de lui confier un espace propre à la toile, pour que le sujet de représentation devienne une *figure*. Le fond noir devient fond d'émergence.

Pour une œuvre peinte, faire le fond, c'est recouvrir le support originel avec une couche de matière et créer une surface pour révéler la figure. Comme disait l'historien de l'art, René Passeron,

En somme, l'acte élémentaire et fondamental du peintre, c'est d'accrocher, en sorte qu'elle tienne, une couche matérielle faite pour être vue, sur une couche matérielle faite pour être cachée. Et le travail matériel du peintre, avec les intentions qui y président, serait la condition spécifique de l'ordre plastique pictural³⁸⁷.

384 *Ibid.*

385 *Ibid.*

386 Il est aussi intéressant de voir la différence avec les significations du fond bleu et du fond d'or de la peinture religieuse à la fin du Moyen Âge. Le fond bleu chez Giotto, sans forme particulière, que l'on peut interpréter comme le ciel baptismal, est d'abord une substance colorante qui crée la lumière. C'est ce bleu qui frappe les yeux du spectateur, et qui « saisit le spectateur à l'extrême limite de sa perception lumineuse ». Julia Kristeva, *Peinture, cahiers théoriques*, n° 2-3, 1972. Réédité in Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris : Seuil, 1977, p. 399. Cité par Nadeije Laneyrie-Dagen, « Le bleu des primitifs », in Jackie Pigeaud (dir.), *La couleur, les couleurs : XIes Entretiens de La Garenne-Lemot* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007. URL : <http://books.openedition.org/pur/29188> Consulté le 04 mai 2018.

387 René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris : Vrin, 1986, p. 40.

Ce fond est fait pour ne pas être vu autant que pour faire apparaître la figure, le dessin. Pourtant, il incarne aussi d'autres dimensions que le récit de la représentation ne raconte pas. En étant un contenant inexpressif, un lieu indéterminé, le fond noir affirme, d'une certaine manière, le caractère artificiel de la peinture et propose un espace purement pictural pour l'émergence des formes et des couleurs.

Le noir à la photographie : de l'élément technique au fond d'image

Le fond noir dans l'image photographique et cinématographique peut fonctionner de la même manière. Cependant, avant d'entrer dans le champ de l'image, le noir est d'abord apparu comme élément technique du domaine de la photographie : dès les années 1840, le noir est déjà impliqué dans différentes techniques pour contrôler l'intensité de la lumière et sa réflexion dans les studios photographiques. Le photographe, Antoine Claudet, un des pionniers de la lumière artificielle, a constaté l'importance du noir pour contrôler des effets de lumière :

J'ai cherché des moyens pour modifier les effets de la lumière. L'idée m'est venue d'employer des écrans recouverts de velours noir pour ombrer les parties du sujet qui réfléchissent trop de lumière et pour retarder l'action jusqu'à ce que les parties dans l'ombre aient produit un effet suffisamment fort. L'opérateur, placé à quelque distance de la personne et muni d'un panneau dans chaque main, les déplace constamment dans la direction d'où la lumière forte est projetée. Cela empêche la solarisation et produit des effets artistiques³⁸⁸.

Les panneaux, les écrans ou le fond en velours noir deviennent des outils pour « travailler » la lumière, des outils qui permettent d'obtenir des effets artistiques. « En fait, ces panneaux entre les mains d'un opérateur habile ressemblent à des pinces dans la main d'un peintre, par lequel il obtient tous les effets qui semblent souhaitables³⁸⁹. » L'écran

388 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « I looked for some means as to modify the effects of the light. The idea occurred to me to employ Screens covered with black Velvet, to shade the parts of the subject which reflect too much light, and to retard the action until the parts in shadow have produced sufficient effect. The operator, placed at some distance from the person, and furnished with a screen in each hand, moves them constantly in the direction from which the strong light is projected. This prevents Solarization, and produces artistic effects. » Antoine Claudet, « Progress of Photography », in *Transactions of the Society of Arts*, 1847, p. 208. Cité par Noam M. Elcott, *Artificial Darkness : An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago/London : University of Chicago Press, 2016, p. 39-40.

389 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « In fact, these screens in the hands of a skillful operator resemble brushes in the hand of a painter, by which he obtains all the effects which seem desirable. » *Ibid.*, p. 40.

noir permet de modifier la réflexion lumineuse et d'orienter l'éclairage. Le style d'éclairage de l'époque, notamment pour le portrait, a été très influencé par la peinture. L'éclairage spécifique, jouant sur le fond noir, des tableaux de Rembrandt et de Joshua Reynolds reste une référence en tant qu'effet artistique à reproduire dans la photographie. Cette influence esthétique de la peinture classique se retrouve soit dans le fait de poser l'objet à photographier devant un fond sombre, méthode fréquente pour la prise de vue, soit dans l'utilisation d'éléments noirs dans le hors-champ de l'image, en tant qu'outils d'éclairage artistique. Le fond sombre, voire noir, simplifie la prise de vue, en créant plus facilement le contraste avec la figure.

Dans certaines images des premiers photographes, se trouve déjà le noir constituant le fond d'image. Par exemple, dans les photographies de nature morte de Talbot (Fig. 4.7), il semble que le fond noir soit utilisé pour renforcer le contraste entre ombre et lumière et ainsi souligner les contours de la figure représentée.



Fig. 4.7 William Henry Fox Talbot,
 (à gauche) *Le buste de Patrocle*, 1843, papier salé, 14,9 × 11,9 cm Getty Museum ; (à droite)
Articles de verre sur trois étagères, papier salé, avant le juin 1844, 12,7 x 15,2cm Getty Museum

Cependant, le calotype et les papiers salés donnent au noir une tonalité plus chaude. Il faudra attendre l'invention de l'émulsion gélatino-bromure d'argent vers la fin du XIXe siècle, pour obtenir un « vrai » noir photographique³⁹⁰. En effet, obtenir un fond bien *noir* pour la photographie n'est pas si simple : il nécessite un travail d'éclairage, un matériau non réfléchissant pour constituer le fond, ou même une retouche sur le négatif, car la moindre lumière réfléchie vers l'objectif de la caméra laissera sa trace sur la matière

³⁹⁰ Voir le chapitre 3.

sensible. Le fond noir dans l'image photographique et cinématographique implique l'intégration de nombreux éléments techniques.

Obtenir un fond bien *noir* exige non seulement un travail sur la matière, mais aussi sur tout l'espace. Les exemples les plus représentatifs au moment de l'apparition du vrai noir photographique résultent d'une conception ingénieuse du dispositif de la prise de vue, tels la Station physiologique d'Étienne-Jules Marey et le studio Black Maria de Thomas Alva Edison. Ces deux dispositifs révèlent deux conceptions techniques de l'apparence du noir.

Le fond noir de la photographie au cinéma : la Station physiologique et la Black Maria

En vue de ses études physiologiques du mouvement, Étienne-Jules Marey a perfectionné le fond noir pour sa chronophotographie, et surtout pour la chronophotographie à plaque fixe. Pour celle-ci, il recourt à la méthode des photographies instantanées successives sur fond noir. Le fond noir en tant qu'élément technique du trucage sert à obtenir la superposition ou la cohabitation de plusieurs images sur une seule par le biais de multiples expositions. Comme le noir renvoie très peu (ou quasiment pas) de lumière, il crée une zone non-impressionnée sur l'émulsion photosensible. Cette zone « vierge », comme une réserve, peut donc recevoir une image lors d'une seconde exposition. Deux images issues de différentes prises de vues se lient sur le même négatif, comme si elles appartenaient au même espace-temps. Il s'agit d'une technique de la surimpression³⁹¹ dont le fond noir assure l'espace-temps unique de la représentation. Ici, le fond noir fonctionne comme fond de trucage (on reviendra plus tard sur ce point). Cette technique permet ainsi de visualiser, sur une seule image, la décomposition d'un mouvement continu en différentes attitudes, et aussi la trajectoire du déplacement du sujet. Pour obtenir des images successives sur la même plaque, Marey décrit ainsi sa

³⁹¹ Au début de l'histoire du trucage cinématographique, le fond noir a été destiné pour créer la surimpression. Comme le notent Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard, « d'abord indissociables (pour permettre une surimpression opaque), les deux termes se différencient par la suite, pour évoquer le fondu enchaîné – surimpression d'un autre type, qui se pratique sur l'image entière. » La surface noire (ou opaque) en tant qu'élément de trucage se trouve ensuite dans la technique de cache/contre cache. Utilisées à la prise de vue ou au laboratoire, les surfaces noires (le cache et le contre-cache) sont en forme variable et complémentaire pour effectuer une double exposition et créer une image composite. Ces parties noires sont invisibles dans l'image finale. Cette technique est notamment utilisée pour le trucage du décor et le dédoublement de l'acteur. Voir Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les effets spéciaux au cinéma. 120 ans de créations en France et dans le monde*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 15, note 4 ; Vincent Pinel, Christophe Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 34.

technique :

On conçoit, en effet, que l'appareil photographique puisse être ouvert en face d'un écran noir sans que la plaque en reçoive d'impression. A un moment donné, faisons apparaître devant un point de cet écran un homme vêtu de blanc et fortement éclairé ; une image se produira sur la glace. Fermons alors l'appareil et plaçons l'homme devant l'écran, mais en un autre endroit ; une autre image pourra être produite encore sans se confondre avec la première, car le déplacement de l'homme aura amené son image en un endroit de la plaque où la lumière n'a pas encore agi³⁹².

Comme la présence du fond noir est décisive pour la superposition des images, Marey intègre cet élément comme un fond pour la prise de vue dès la construction de la Station physiologique³⁹³ en 1882. À partir de ce moment, une nouvelle imagerie scientifique se crée à travers le noir. Au début de ses expériences, Marey a fait construire un premier fond noir³⁹⁴ (Fig. 4.8, 4.9). Mais cet écran noir ne permettait pas de produire un détachement net entre le sujet du mouvement et le fond, car l'écran était aussi exposé à la lumière, de la même manière que la figure, et réfléchissait tout de même une certaine luminosité, malgré sa couleur noire. Marey explique :

un écran noir éclairé par le soleil réfléchit toujours une certaine quantité de lumière, de sorte que la plaque est notablement impressionnée par les actions successives de cette lumière réfléchie par l'écran à chaque ouverture de l'appareil³⁹⁵.

Le fond noir impressionnait donc lui aussi l'image.

392 Étienne-Jules Marey, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris : G. Masson, 1884, p. 22.

393 Après les premières expérimentations à l'aide du fusil photographique, Marey a fait construire, via des subventions de la ville de Paris et du ministère de l'Éducation publique, un second dispositif pour la captation et l'analyse du mouvement – la Station physiologique. Mise en service à partir de fin 1882, la Station se trouvait sur un terrain du Parc des Princes (au bois de Boulogne), elle contenait un bâtiment principal (des salles d'expérimentations, d'observations, des laboratoires, des ateliers, des bureaux, etc.), le fond noir, la cabine roulante et la piste circulaire. Marey a dirigé la Station jusqu'à sa mort en 1904. Ce terrain est aujourd'hui occupé par le stade Roland Garros.

394 D'après d'un travail de reconstitution historique des documents mené par Michel Frizot, il existe trois versions de fond noir conçues par Marey entre 1882-1900. Cette première version du fond noir est construite pendant l'été 1882 : un écran noir à châssis mobiles en bois, sur lesquels repose une toile noire. Selon Michel Frizot, ces châssis noirs « sont posés sur une charpente formée de chevrons inclinés à 45° environ, soutenus par quatre poteaux verticaux de 2 m de hauteur environ ; une toile noire est étendue à la base des poteaux pour cacher le sol. Ce fond noir...correspond aux premières chronophotographies, reproduites notamment par *La Nature*. On voit sur les épreuves les poteaux verticaux et la toile au sol (ils sont donc trop réfléchissants). » Michel Frizot, *Étienne-Jules Marey : chronophotographe*, Paris : Nathan : Delpire, 2001, p. 52.

395 Étienne-Jules Marey, *op. cit.*, p. 23.



Fig. 4.8 Le premier fond noir à la Station physiologique, 1882 © Collège de France

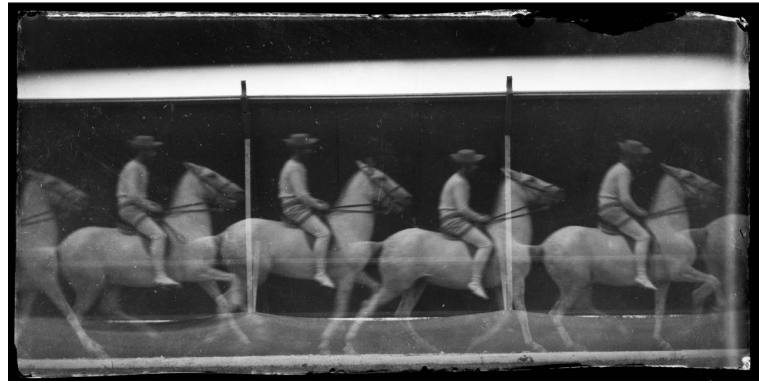


Fig. 4.9 Étienne-Jules Marey, *Cheval monté au trot* (devant le premier fond noir), chronophotographie sur plaque fixe, 1882 © Collège de France

Dans les premières images de la chronophotographie sur plaque fixe, la succession des images et le déplacement de la figure sont évidents, mais la liaison entre chaque mouvement se confond avec les formes du corps et même avec certains éléments du fond. Pour mieux distinguer la figure du fond, Marey s'est penché vers la recherche du *noir absolu*³⁹⁶ en se référant aux études de Michel Eugène Chevreul :

Afin d'avoir un champ tout à fait obscur, j'ai dû recourir au procédé indiqué par M. Chevreul pour obtenir le noir absolu. Une espèce de hangar large et profond est peint à l'intérieur avec du noir de fumée ; le sol, le toit et les parois sont noircis de la même manière ; enfin, on oriente cette cavité de telle sorte que la lumière solaire n'y pénètre pas, tandis qu'elle éclaire le marcheur³⁹⁷.

Il en résulte la deuxième version du fond noir³⁹⁸ (Fig. 4.10, 4.11) que Marey a par la suite perfectionnée en doublant de velours noir le fond du hangar.

Pour créer un noir dense et profond, il faut non seulement « creuser » la profondeur dans un espace, mais aussi noircir matériellement (avec du noir de fumée ou du velours) l'intérieur de cet espace, de sorte que cet espace ne reçoive aucune lumière et qu'aucune

³⁹⁶ Les recherches autour du *noir absolu* ou du *noir idéal* ont suscité beaucoup de discussions, notamment dans le domaine scientifique. En cours du XIXe siècle, les scientifiques ont tenté de créer, de fabriquer le *noir absolu*. Certains ont proposé une distinction entre le noir matériel et le noir absolu. Selon Elcott, dans le chapitre intitulé « Black Screen » de son ouvrage, la théorie autour de la fabrication du *noir absolu* de Chevreul semble plus reconnue dans le domaine scientifique grâce à la mise en œuvre du fond *noir absolu* de Marey à la Station physiologique. Voir Noam M. Elcott, *op. cit.*, p. 29.

³⁹⁷ Étienne-Jules Marey, *op. cit.*, p. 23-24

³⁹⁸ Cette deuxième version améliorée du fond noir, réalisée à l'automne 1882 et utilisée entre mars 1883 et 1886, fait plutôt un « champ obscur » qu'une simple surface noire : il est « formé d'une sorte de hangar de 3 m de profondeur sur 15 de longueur et 4 de hauteur [...] ; on rétrécit l'ouverture de l'écran en suspendant, à sa partie supérieure, des châssis couverts de toile noire [...] ; une longue bande de velours de 2,50 m de hauteur occupe tout le fond de cette cavité. », Étienne-Jules Marey, *La Nature*, 29 septembre 1883, cité par Michel Frizot, *op. cit.*, p. 52.

réflexion ne soit possible. Une profondeur suffisante est cruciale pour créer ce *noir absolu* et c'est ce qui distingue le *noir absolu* du noir matériel, selon la théorie de Chevreul. Le *noir absolu* ne peut pas être créé par une seule matière comme le noir matériel, car ce dernier peut toujours réfléchir une certaine luminosité. Pour obtenir un noir plus profond, il faut réduire la réflexion de la lumière, c'est la condition de la perception qui est en jeu. La profondeur de l'espace du champ obscur fait apparaître le noir plus noir.



Fig. 4.10 *Homme en costume blanc, marchant, de dos* (devant le 2ème fond noir à la Station physiologique) entre 1882-1886 Fonds Marey © Collège de France



Fig. 4.11 *Vol de l'oiseau avec départ des rails au premier plan et cheminées dépassant du toit du fond noir.* Chronophotographie sur plaque fixe, entre 1882-1886 © Collège de France

Comme une base de l'image, le fond noir conditionne effectivement l'image de la chronophotographie. Dans sa recherche du fond en *noir absolu*, Marey a créé, en s'appuyant sur les mêmes principes, une troisième version du fond noir³⁹⁹ (Fig. 4.12, 4.13). Par rapport à la précédente, cette nouvelle version est plus courte dans sa longueur, mais elle a trois fois plus de profondeur que l'ancien hangar. L'intérieur du hangar est entièrement peint en noir. Marey a installé en plus des rideaux latéraux sur le hangar pour préserver l'obscurité dans la profondeur malgré la lumière du jour. Ce nouveau fond noir à

³⁹⁹ Ce troisième fond noir, construit en été 1886, est situé au centre de la piste circulaire de la Station physiologique. Il s'agit aussi d'un hangar, mais qui possède une plus grande profondeur de 10 m, et la même largeur que le deuxième. La hauteur de l'ouverture est réduite au strict nécessaire de l'usage, au moyen de trois châssis mobiles supérieurs juxtaposés. Il y a aussi des rideaux noirs latéraux pour réduire le champ de l'image. Le sol est bitumé et recouvert de velours noir au moment des expériences. En 1887, Marey a rajouté une tour qui surmonte le hangar : « Quatre hautes poutres de sapin profondément fichées en terre et solidement assemblées entre elles me donnèrent une charpente pyramidale de 14 m de hauteur praticable intérieurement au moyen d'échelles. Puis sur d'autres poutres obliques, j'établis un plancher horizontalement suspendu à 12 m au-dessus du sol. » Étienne-Jules Marey, cité par Michel Frizot, *op. cit.*, p. 53.

châssis mobile fait que « cette cavité est orientée de sorte que le soleil n'en puisse éclairer l'intérieur⁴⁰⁰. » Le champ d'image paraît donc plus profond et plus noir. C'est ce qui permet d'obtenir un contraste encore plus poussé et un schéma de mouvement plus clair dans l'image finale. Devant le fond noir, Marey a rajouté une piste pavée de cube de bois noircis au bitume.



Fig. 4.12 Étienne-Jules Marey, La Station physiologique, 1886, Fonds Marey © Collège de France

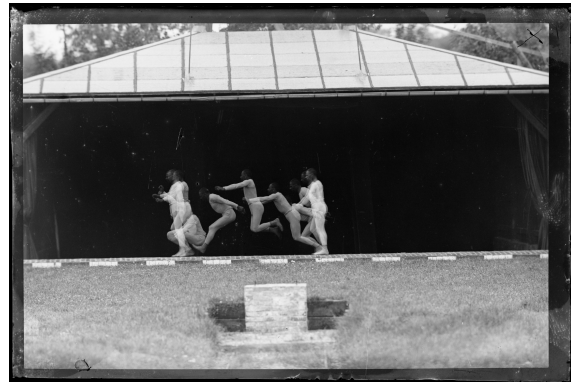


Fig. 4.13 Étienne-Jules Marey, *Saut en longueur sans élan*, Chronophotographie sur plaque fixe, sans date © Collège de France

Il est évident que l'existence du fond noir est une condition technique de la chronophotographie sur plaque fixe. Le fond noir sert à créer une réserve sur la plaque sensible afin de recevoir de multiples impressions lumineuses. Cependant, cette évolution du fond noir de la Station physiologique me semble avant tout décisive pour la représentation du mouvement. C'est cette noirceur du fond qui permet de révéler, par le contraste, la figure dans une instantanéité du mouvement.

Lorsque l'on voit les images des deux dernières versions du fond noir, on a l'impression que le noir crée un champ à part par rapport à son environnement. En étant un outil technique de la surimpression, cette étrange présence du noir incarne un pur artifice qui n'a aucun lien avec d'autres éléments environnants, et elle est là non pas pour reproduire l'apparence de la réalité, mais pour représenter, pour transcrire, les attitudes successives d'un objet en mouvement, autrement dit, pour créer une image. Comme le remarque Philippe-Alain Michaud,

Le fond monochrome arrachant le modèle à son contexte, permettait d'obtenir des phénomènes de figurativité pure, dégagés, par les effets du détournement, de leur

400 Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, Nîmes : Jacqueline Champon, 1994, p. 91.

référence naturaliste. Comme la *chora*, le réceptacle du *Timée*, le champ doit être neutre, car s'il était semblable en quelque chose à la figure qui l'accueille, il en troublerait l'apparition. La scène chronographique n'est pas une fenêtre ouverte sur la nature mais un lieu institué, le théâtre d'un surgissement en dehors duquel il n'y a rien. Les images de Marey ne visent pas la phénoménalité anecdotique des choses, mais leur apparition. La collection d'objets qui se constitue dans la Station physiologique tient son caractère fantomatique de ce renversement méthodologique : il ne s'agit pas de fixer la représentation du corps en mouvement, mais le mouvement apparaissant dans son corps propre ; non pas la modification d'une substance, mais l'autoproduction d'une figure dans son accès à la visibilité⁴⁰¹.

Ce fond institue en effet un lieu, obscur et *absolu*, comme hors du temps, dans lequel la dimension temporelle du mouvement peut se déployer comme espace. « Le temps ici devient l'espace⁴⁰² ». Le fond noir constitue un espace de la figuration du temps. Un mouvement décomposé dans le temps est visualisé par des attitudes composant une spatialité. Quelque chose d'insaisissable à l'œil nu est rendu *visuel*. Le fond noir n'est plus seulement l'espace permettant à la figure d'exercer sa force d'attraction, il devient l'espace où se manifeste la déformation de la géométrie de l'espace-temps sous l'influence des objets qui l'occupent.

Le fond noir est le lieu d'expériences, d'expérimentations, dans lequel se prépare l'apparition d'une image. Comme une clef de ce que appelle Noam M. Elcott, l'« obscurité artificielle (artificial darkness)⁴⁰³ » – « une technologie de visibilité et d'invisibilité⁴⁰⁴ », le fond noir tente de transformer l'espace en surface, le corps réel en images, et dans les images montrant la Station physiologique, il se présente déjà comme une image. Il donne à voir une profondeur étrangement décalée par rapport au paysage, comme un « trou noir » dans l'espace ordinaire ; comme un trou noir artificiel, dans lequel quasiment

401 Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris : Kargo & L'Éclat, 2006, p. 60-61

402 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Marey made these multiplied traces famous under the rubric of *chronophotography*, a designation that resonated perfectly with Richard Wagner's contemporaneous pronouncement "Time here becomes space." » Noam Elcott, *op. cit.*, p. 5.

403 Selon Elcott, l'« obscurité artificielle » est « avant tout une technologie de visibilité et d'invisibilité. [...] L'invisibilité engendrée par l'obscurité artificielle nécessitait des architectures spécifiques, des insensibilités à des spectres de lumière spécifiques, des seuils physiologiques spécifiques ou la réflectivité de peintures spécifiques. [...] l'invisibilité était parmi plusieurs qualités et effets subjectifs à l'obscurité artificielle qui n'étaient pas le produit d'un seul médium mais plutôt le produit d'éléments hétérogènes assemblés dans un certain ordre – en bref, le produit d'un dispositif. » (Traduction personnelle) Texte original en anglais : « *For artificial darkness was, above all, a technology of visibility and invisibility. [...] The invisibility engendered by artificial darkness required specific architectures, insensitivities to specific light spectra, specific physiological thresholds, or the reflectivity of specific paints. [...] invisibility was among several qualities and subject effects endemic to artificial darkness that were not the product of any one medium but rather the product of heterogeneous elements assembled in a certain order – in short, the product of a dispositif.* » *Ibid.*, p. 11.

404 *Ibid.*, p. 11.

aucune lumière ne pourrait rejaillir une fois qu'elle y est entrée. Ce « trou noir » absorbe tout ce qui est en dehors de la *figure* du mouvement. Hormis les signaux du déplacement, tout s'efface dans l'image. Comme un « trou noir », le fond noir semble s'effondrer progressivement sur lui, crée une profondeur et devient finalement un champ obscur, un espace *autre*, dans lequel le corps est suspendu, fixé dans son instant cinétique. C'est espace *autre* est un espace dédié à l'image.



Fig. 4.14 James Nasmyth & James Carpenter, *Dos de la main et de la pomme ridée*, issu du livre intitulé, *The Moon Considered as a Planet, a World and a Satellite*, 2ème ed., publié en 1874. Woodburytypie, 9,4 x 7,6 cm (chaque image), Coll. National Science and Media Museum.

Grâce à la « neutralité », la « discrétion », et surtout, la force d' « abstraction » et d' « absorption » du fond noir, seuls le mouvement et sa dynamique sont mis en avant comme vrai sujet de l'image, et se révèlent à leur état pur. Le statut de l'individu (la personne photographiée) est remplacé par celui du *motif* (le corps humain). Ces caractéristiques font que le noir reste un choix privilégié pour faire le fond d'image (Fig. 4.14). Souvent considéré comme synonyme de neutralité, le fond noir reste fréquent dans la production de l'image scientifique, à l'époque de la photographie en couleur (Fig. 4.15) comme de celle en noir et blanc. Cependant, dans cette imagerie qui se veut objective, la mise en forme semble proche de celle du portrait humain, à savoir que le gros plan, le cadrage, le contraste et l'éclairage contribuent tous à l'émergence d'une figure.

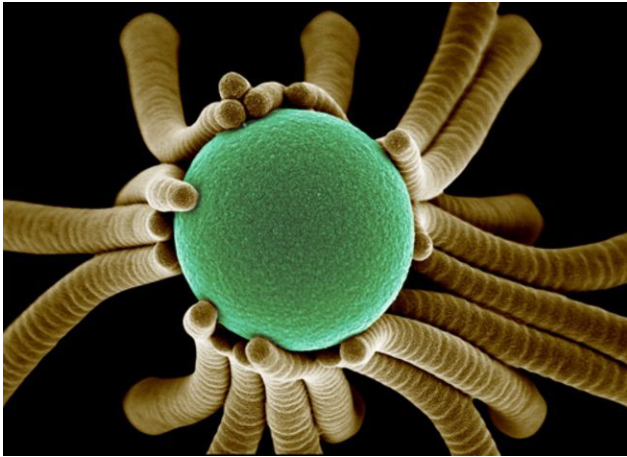


Fig. 4.15 Sung Hoon Kang, Boaz Pokroy, and Joanna Aizenberg of Harvard University, Auto-assemblage des fibres de plastique (en dimension 250 nm) qui s'enroulent autour d'une balle en plastique, image issue de la microscopie électronique à balayage, 2009. Source : National Science Fondation (USA).

Le premier studio du cinéma : Black Maria

Sachant mettre en valeur la figure humaine, souligner le contraste, le fond noir s'est installé dans la Black Maria, premier studio du cinéma.

Après sa visite à la Station physiologique de Marey durant l'été 1889, Thomas Alva Edison est retourné en Amérique inspiré par cet usage du noir. Il a donc fait construire un studio tout en noir pour enregistrer des films avec sa camera Kinetograph. Ce studio noir, appelé Black Maria⁴⁰⁵, est considéré comme le premier studio du cinéma. Comme la Station physiologique de Marey, il s'agit d'un lieu spécifique, un espace *autre*, dédié à la production de l'image. C'est une singulière architecture tout en noir, qui n'« obéit à aucune loi architecturale, ne contient aucun matériau conventionnel et sa couleur n'est pas ordinaire. »⁴⁰⁶ (Fig. 4.16)

405 Le studio « Black Maria » a été construit à Orange aux États-Unis en 1893 puis abandonné vers l'année 1896. Edison construisit ensuite un studio aux parois vitrées comme celui de Méliès.

406 W. K. L. et A. Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph* [1895], Arno Press (reproduction anastatique), 1970, p. 19-20. Cité par Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris : Macula, 2012, p. 57.



Fig. 4.16 Une des premières photographies de la Black Maria, mars 1894, tiré du livre *Artificial Darkness*
© US Department of the Interior, National Park Service, Thomas Edison National Historical Park.

L'opérateur de l'Edison Manufacturing Company, Dickson, l'a décrit ainsi :

Sa couleur est un noir sinistre et menaçant qu'éclaire la faible lumière d'une myriade de points métalliques : elle est faite de papier goudronné abondamment percé de petits clous. Avec son grand toit oscillant comme une voile et sa teinte ébène, elle a une apparence étrange, à moitié nautique, comme la carcasse massive d'un vaisseau pirate. L'effet inquiétant ne diminue pas quand, à un signal imperceptible, le grand bâtiment pivote lentement sur lui-même, présentant tous ses angles aux rayons du soleil et rendant son apparence indépendante des variations du jour⁴⁰⁷.

L'originalité de la Black Maria est bien cette omniprésence du noir alors que cette idée ne correspond pas à la conception du studio photographique de l'époque, à savoir un studio dans un espace intérieur avec un mur ou le toit vitré, pour avoir la plus grande quantité de

⁴⁰⁷ *Ibid.* Selon une autre description du début de XXe siècle, il s'agit d'une « construction de bois oblongue et sans prétention, érigée dans la cour des laboratoires et dont le toit était mobile dans sa partie centrale. Le toit pouvait à volonté être enlevé ou remis. La construction était revêtue de papier goudronné et était également peinte en noir à l'intérieur. Aucun décor ne venait égayer cette lugubre atmosphère, mais l'intérieur noir qui servait de fond aux acteurs mettait leur mouvement en grand relief. Toute la construction était bâtie sur pivot, ce qui permettait de la faire tourner et de l'orienter selon la position du soleil. On ouvrait alors le toit mobile, de façon que la lumière vint frapper les acteurs dont la mimique était enregistrée par la caméra. » Dyer et Martin, *Edison, his life and inventions*, 1910. Cité par Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma, volume 1, L'invention du cinéma 1832-1897*, Paris : Denoël, 1973, p. 156.

lumière du jour. La conception de la Black Maria n'est vraiment pas fondée sur une réception complète de la lumière du jour, mais sur une idée de « domestiquer la lumière du jour⁴⁰⁸ ». Dans la Black Maria, le système de toit mobile et le système rotatif au sol répondent à ce principe : le toit de studio peut s'ouvrir pour laisser rentrer la lumière du jour dans l'espace intérieur pendant le tournage ; et le dispositif rotatif du sol, sur lequel l'ensemble de bâtiment est posé, permet de pouvoir changer l'angle du bâtiment en suivant la direction des rayons solaires. « ...suivant ainsi les mouvements du ciel, si bien que le soleil ne semblait pas changer de position, mais seulement descendre ou remonter à la perpendiculaire⁴⁰⁹. » À l'intérieur du studio, le personnage et la scène à filmer sont aussi entourés d'un noir profond. L'ouverture du toit visant l'endroit où se trouvent la scène et les figurants, crée une sorte de spot puissant, qui projette la lumière directement sur les personnages (Fig. 4.17).

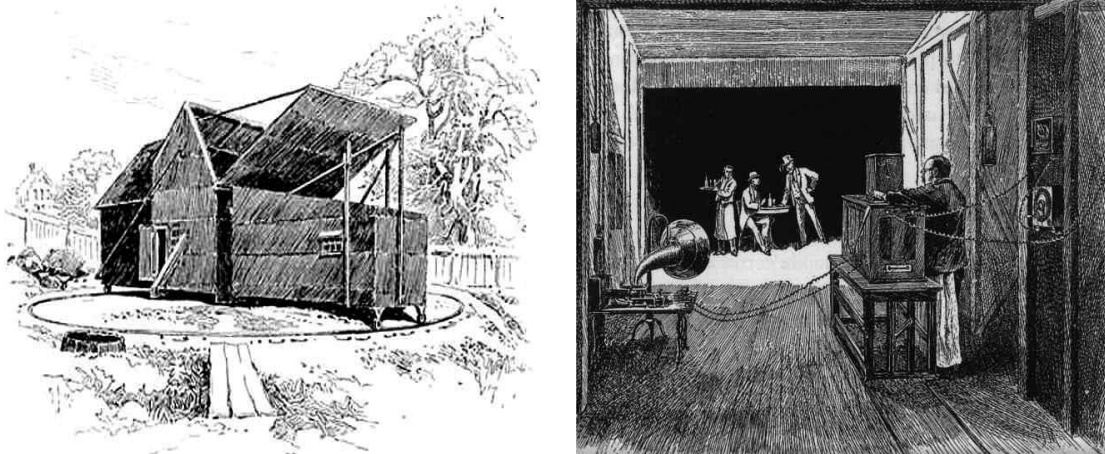


Fig. 4.17 E. J. Meeker (1853-1929), à gauche : dessin de Black Maria à l'extérieur, à droite : dessin de l'intérieur de Black Maria, 1894, tiré de *Century Magazine*, vol. 48, no. 2, juin 1894.

Le fond noir appliqué dans la Black Maria n'est pas seulement un fond bidimensionnel, mais plutôt comme celui de Marey, c'est-à-dire un champ obscur avec une profondeur pour éviter le problème de réflexion lumineuse. Cette noirceur du fond provoque un effet de contraste plus poussé dans l'image : comme la réflexion de lumière est diminuée, le fond semble bien plus noir et homogène, et les personnages semblent plus éclairés. Le fond noir (ou le champ obscur) crée une autre condition d'éclairage que celle d'un tournage en plein air : le fond noir sert à contrôler et centraliser la diffusion de la lumière. Grâce au noir, la lumière du jour, orientée comme un rayon de projecteur, n'éclaire que le lieu où se place le sujet du film.

408 Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 57.

409 W. K. L. et A. Dickson, *op. cit.*, p. 22. Cité par Philippe-Alain Michaud, *ibid.*, p. 58.

Toutefois, l'utilisation du fond noir par Thomas Alva Edison s'éloigne de la conception de la Station physiologique de Marey. Comme le remarque Elcott : « ...lorsque l'écran noir migra de la station physiologique de Marey dans le Bois de Boulogne vers les laboratoires d'Edison à West Orange, au New Jersey, sa raison d'être fut perdue durant le voyage⁴¹⁰. » Le noir n'était pas vraiment nécessaire pour Edison. Contrairement à la décomposition analytique du mouvement de Marey, les images d'Edison se produisent dans une logique de représentation réaliste du mouvement. Avec l'apparition de la bande mobile, la chronophotographie de Marey pouvait aussi se réaliser sur un fond de couleur différente : l'idée de faire une image composite à partir du fond noir pour voir l'enchaînement de chaque position du mouvement a évolué. La présence du fond noir n'est donc plus une condition technique. Au moment où Marey a fait construire son troisième fond noir, il a recouvert l'ancien fond noir de peinture blanche, pour faire d'autres expérimentations en chronophotographie sur bande mobile. Et si l'on trouve encore souvent le fond noir dans les expérimentations de Marey, ce n'est plus une nécessité technique mais plutôt pour l'effet visuel. Comme il l'explique dans *Le Mouvement*, « Et si nous avons le plus souvent adopté le fond noir, c'est que les figures nous semblaient ressortir avec plus de vigueur. Devant un champ clair certains contours de la figure se détachent mal du fond⁴¹¹. » Ce serait pour cette dernière raison que Edison a aussi adopté le noir comme l'élément principal de son studio : « Dickson et Edison ont fait écho à l'affirmation de Marey selon laquelle le "tunnel noir" a permis à "des figures de se détacher avec le contraste frappant des bas-reliefs d'albâtre sur un fond d'ébène"⁴¹². » Du fait du contraste, le fond noir fait mieux ressortir la figure éclairée, et il permet même de produire une sensation de volume ; d'une certaine manière, le fond noir renforce l'effet de lumière et révèle le contour de la figure. C'est donc un effet visuel que propose le fond noir qui peut dès lors être considéré comme fond d'émergence.

Beaucoup des premiers films d'Edison ont été tournés sur ce site. Ces films, destinés à alimenter le dispositif de visionnage, le Kinétoscope (Fig. 4.18), sont généralement

410 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « But when the black screen migrated from Marey's Physiological Station in the Bois de Boulogne to Edison's laboratories in West Orange, New Jersey, its raison d'être was lost in transit. » Noam Elcott, *op. cit.*, p. 41.

411 Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, Paris : G. Masson, 1894, p. 181.

412 L'auteur a cité les affirmations d'Edison et de Dickson pour l'idée du fond noir : « Dickson and Edison echoed Marey's claim that the "black tunnel" enabled "figures to stand out with the sharp contrast of alabaster basso-relievs on an ebony ground." », in William Kennedy Laurie Dickson and Antonia Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetograph*, New York : Museum of Modern Art, 2000 ; et Edison a aussi remarqué : « we covered it with tar-paper outside, and painted it a dead black inside to bring our actors into the sharpest relief. », in Thomas Alva Edison, Dagobert D. Runes, *The Diary and Sundry Observations of Thomas Alva Edison*, New York : Philosophical Library, 1948, p. 69. Cité par Elcott, *op. cit.*, p. 43.

constitués d'une seule action sans interruption d'une durée de moins d'une minute et tournés sur fond noir.



Fig. 4.18 Kinetoscope, T. A. Edison.
Reproduction. Reg. 03261. © Musée du
cinéma Tomàs Mallol de Gérone, Italie

Tournés à la Black Maria, *Blacksmith Scene* (1893)(Fig. 4.19), *The Barber Shop* (1893), *Sandow* (1894)(Fig. 4.20), *Fred Ott's Sneeze* (1894), *The Boxing Cats* (1894), *Sioux Ghost Dance* (1894), *Dickson Experimental Sound Film* (1895), *May Irwin Kiss* (1896), etc., ces films portent un titre directement lié à la représentation de l'action. En voyant ces films, on peut remarquer que le fond noir favorise l'apparition de la figure et clôt l'espace de représentation. Cette sensation d'enfermement spatial, avec un éclairage créé par une seule source de lumière située en hauteur, produit un effet proche d'une nature morte et d'un portrait. Cependant, ici, ce qui est visible n'est pas vraiment le visage et les détails d'objets, mais surtout l'action en mouvement.



Fig. 4.19 *Blacksmith Scene* (1893) de W. K. L. Dickson

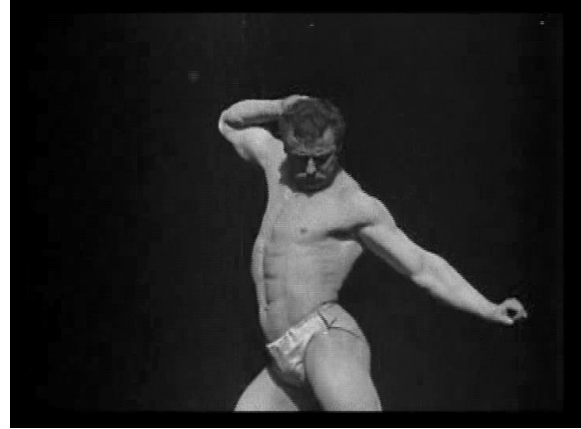


Fig. 4.20 *Sandow* (1894) de W. K. L. Dickson

Parfois le personnage et ses mouvements sont définis par le décor représentant un métier spécifique (tels le forgeron ou le barbier), mais le plus souvent, il n'y a aucun décor, seulement les figurants avec leurs costumes (Fig. 4.19, 4.20). Le fond noir produit un effet d'apparition et aussi un effet d'isolement. Et ce sentiment d'enfermement correspond bien au dispositif du Kinétoscope. Les images, dans lesquelles la figure est arrachée de leur contexte, sont vues comme un petit objet isolé de tout son environnement, enfermé dans une boîte noire.

L'homogénéité du fond noir semble être un simple fond commun du catalogue des actions filmées. Et cette idée de « catalogue » se retrouve aussi dans les travaux de Marey : chaque série d'images présente une expérimentation avec un sujet différent et on obtient finalement une liste de différents genres de locomotion. L'action est mise en avant dans sa représentation car le noir neutralise, voire supprime, tout ce qui est en dehors du sujet de l'action ; et même, il se supprime lui-même. Le noir crée une condition spécifique pour « voir » les choses, comme s'il était là, au fond, pour expulser une figure en dehors de lui, pour nous montrer une image.

Le fond noir devient la couleur la plus fréquente pour faire un fond d'image. Cependant, le noir est-il vraiment neutre ? Qu'il s'agisse d'une image scientifique ou d'un portrait, il est conçu et artificiellement fabriqué pour que nous voyions « mieux ». Le fond noir révèle un pur champ de manipulation. Cette mise en scène avec le fond noir comme élément artificiel et technique se « naturalise » et devient scénarisé dans la mouvance du cinéma narratif. Autrement dit, pour une représentation plus réaliste, où un tel fond noir n'aurait pas de raison d'être, il doit donc prendre sens et se travestir en *obscurité*.

4.2 Le fond noir comme fond illusionniste

Le fond noir comme récréation illusionniste

Étienne-Jules Marey a utilisé la technique de surimpression pour mettre en forme la trajectoire du mouvement décomposé. La surimpression à l'aide d'un fond noir est avant tout une technique de trucage, connue dans le domaine de la photographie au milieu du XIXe siècle.

Grâce au noir, la lumière est malléable, manipulable comme une matière. L'élément noir (comme cache) qui sert à la manipulation de l'image est d'abord apparu dans la retouche photographique du XIXe siècle. On peut par exemple trouver cette pratique dans la série photographique de Gustav Le Gray, *Les Marines* (1855-1857), dans laquelle l'image du paysage et celle du ciel, issues de différentes prises de vue, se combinent en une seule photographie, comme une image composite. Comme l'explique Réjane Hamus-Vallée :

C'est le principe du cache/contre-cache qui est utilisé pour ce trucage en laboratoire : le paysage est impressionné, le haut de la photographie étant alors protégé par un cache noir (qui peut être peint, dessiné, découpé...) ; puis les nuages sont impressionnés à l'endroit précis où était situé le cache noir, tandis que le paysage lui-même est protégé des rayons lumineux par un contre-cache, aux contours complémentaires du caché précédent. L'image finale est donc un composite de deux images initiales, le nuage est de fait *composé*⁴¹³.

Le noir utilisé pour faire le cache/contre-cache restera invisible dans l'image finale.

La manipulation d'images, à l'aide du fond noir ou des éléments noirs, se retrouve aussi très vite dans la fabrication de la photographie spirite⁴¹⁴, qui tenta de montrer la

413 Réjane Hamus-Vallée, « Fabriquer le nuage parfait. Un siècle de trucages atmosphériques au cinéma », *Communications*, 101, 2017. Le temps qu'il fait, sous la direction de Martin de la Soudière, Martine Tabeaud, Anouchka Vasak, p. 145. Voir aussi Édouard Belin, « Le retouche des clichés de paysage », *Revue suisse de photographie*, 12-13 (1900-1901), p. 87-95. [En ligne] URL : <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=rep-001:1900:12::430>

414 D'après Pierre Apraxine et Sophie Schmit, la photographie spirite se distingue en trois catégories : la photographie des esprits, la photographie des fluides, et la photographie des médiums. Ces trois catégories ont cherché, à l'aide de la photographie, à représenter, à visualiser des phénomènes occultes, surnaturels, inaccessibles à l'œil nu. Le médium photographique est utilisé pour visualiser et fixer l'invisible et observer le visible. En tous cas, le processus photographique est mis en jeu dans l'idée d'enregistrer des phénomènes invisibles tels que la présence du fantôme, des morts, de l'âme, des pensées,

présence imagée du revenant, du fantôme, de l'esprit, de l'âme, ou des phénomènes surnaturels. Apparue vers les années 1850, cette pratique de la photographie correspond bien à l'ambiance de la société de l'époque, sous influence des théories du spiritisme. Dans cette époque peuplée de fantômes, la photographie est présentée dès sa naissance comme un nouveau médium scientifique, doté d'une capacité de reproduction fidèle de la réalité. Elle est donc toute désignée pour matérialiser, enregistrer, voire visualiser, l'invisible. En donnant accès à ces « apparitions », la photographie devient aussi un médium des esprits et des fantômes où le noir du fond joue un rôle prépondérant.



Fig. 4.21 Frederick Hudson, *Miss Houghton and spirit of her aunt*, vers 1872, carte-de-visite, National Gallery of Australia, Canberra

Cette photographie spirite a été créée par le photographe anglais Frederick Hudson en 1872. Dans les années 1870, il travaillait avec un médium Georgiana Houghton dans son studio photographique. Le trucage – double exposition devant un fond noir – est systématiquement utilisé pour produire l'apparition d'esprits dans l'image photographique comme « *Miss Houghton and spirit of her aunt* » (Fig. 4.21).

Le sujet – Mademoiselle Houghton, habillée en noir de différente tonalité (le haut en noir dense de velours et le bas en noir de coton), est photographiée devant le fond noir dont le ton est proche de sa robe.

Une figure, couverte d'étoffe blanche, a été imprimée sur la même plaque lors d'une seconde exposition. Le contraste entre le blanc et le noir permet de distinguer les deux

des émotions et des rêves ; ou des phénomènes produits lors de séances spirites comme la lévitation, la transfiguration, la télékinésie, la production d'ectoplasme, l'apparition de fées, etc. Cette pratique commence avec le photographe américain William Howard Mumler. D'après lui, elle fût le fruit du hasard : « un jour où il se trouvait seul dans l'atelier, travaillant sur un autoportrait, il vit la silhouette estompée d'une jeune fille apparaître à côté de lui sur le négatif. À l'époque, Mumler attribua cette "apparition" à son manque d'expérience : il pensa avoir utilisé une plaque déjà exposée qui n'aurait pas été bien lavée. Il fit un tirage sur papier et la montra à ses amis comme une curiosité. » Avec le contexte social des États-Unis des années 1850, puis la guerre civile (1861-1865), cette pratique photographique répond d'une certaine manière à la vogue du spiritisme et à l'envie de communiquer avec les défunts. Mumler considéra ainsi sa découverte comme un potentiel commercial. Pierre Apraxine et Sophie Schmit, « La photographie et l'occulte », in Clément Chéroux et Andreas Fischer (dir.), *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, catalogue d'exposition, Paris : Gallimard, 2004, p. 12-17, et Crista Cloutier, « Les fantômes de Mumler », *ibid.*, p. 20-21.

figures : le vivant et le revenant. Comme le noir de la robe est proche de celui du fond, l'étoffe blanche du « revenant » est imprimée de la même manière sur la robe que sur le fond. L'impression lumineuse ne distingue pas le fond de la figure, et une partie de l'étoffe est superposée à la robe de la demoiselle. Mais cela n'affecte pas vraiment l'apparition de l'esprit, car la luminosité reflétée par la blancheur de l'étoffe est suffisante pour révéler clairement la forme et la texture du tissu sur le fond sombre.

Cette pratique photographique commerciale n'a pas perduré longtemps. Après quelques scandales et procès liés à l'authenticité de ces images, les activités autour de la photographie spirite disparaissent progressivement, mais la fabrication du truquage photographique continue d'exister en tant qu'amusement pour les amateurs. Plusieurs publications autour de la « récréation photographique » ou de la « photographie amusante » sont apparues à la fin du XIXe siècle, dévoilant les procédés du truquage aux amateurs. Dans *Les récréations photographiques*, publié en 1891, nous pouvons trouver plusieurs techniques de truquage photographique. Des explications des procédés, on retient que l'élément noir intervient partout dans les principes du truquage : le fond noir pour les « portraits timbre-poste », « les images multiples⁴¹⁵ », les « spectres et fantômes⁴¹⁶ », « la photographie caricature », « le photobuste », ou encore le papier noir ou le voile noir pour recouvrir l'intérieur du tube de l'appareil pour faire « la photomicrographie ».

Pour une raison technique, le fond noir est un moyen essentiel pour réaliser une apparition dans une image photographique. Cependant, dans les photographies truquées, le fond noir ne se montre pas explicitement comme un élément « technique », il occupe parfois visuellement une place dominante et devient un élément récurrent dans la composition de l'image : le noir intense constitue le fond derrière la figure photographiée, il entoure la figure, il clôt le champ de l'image, il aplatit l'espace, et dans le genre fantastique, il crée l'« ambiance », renforce le « mystère ». Le fond noir devient le lieu

415 Dans cette partie, nous pouvons trouver des exemples comme le « décapité vivant » : « Le modèle ayant posé la première fois devant un fond noir, et en tenant à la main un plateau vide, s'est ensuite déplacé pour la seconde pose, de telle sorte que la tête vienne se placer exactement sur le plateau. Ce résultat s'obtient au moyen d'un repérage fait sur la glace dépolie. Un voile noir masque tout le reste du corps pendant la seconde pose. » in Albert Bergeret et Félix Drouin, *Les récréations photographiques*, 2ème édition revue et corrigée, Paris : Ch. Mendel, 1893, p. 183-184.

416 Pour faire « les photographies d'esprits » : « Photographiez, par exemple, un intérieur de cimetière, en ayant soin de ne pas exagérer la pose. Arrangez-vous de telle façon qu'une partie sombre, – un massif de sapins, – se trouve au premier plan et vienne couvrir une bonne partie de la plaque. Un personnage pourra se placer du côté opposé, dans l'attitude d'un homme effrayé. Rentrant ensuite à l'atelier, vous couvrirez d'un drap blanc un spectre de bonne volonté, et, le plaçant devant un fond noir, vous photographierez sur la même plaque, et en vous rapprochant autant que possible, le fantôme ainsi trouvé. » *Ibid.*, p. 195.

d'une apparition impossible.

La méthode du fond noir dans le truquage photographique semble très fréquente dans les récréations photographiques et ses effets sont ainsi devenus « les effets simples d'une cause banale⁴¹⁷ ». Dans plusieurs ouvrages concernant ces pratiques, on voit que le fond noir est effectivement l'élément de truquage le plus important et le plus accessible. Comme le résume Clément Chéroux :

Il est assez difficile de donner une description rapide et synthétique de ces ouvrages⁴¹⁸. Leur construction ne semble répondre à aucune logique interne, si ce n'est celle de l'accumulation de tous les procédés récréatifs possibles et imaginables. [...] Dans ce pêle-mêle hétéroclite de propositions récréatives, il en est une qui est systématiquement présente dans ces recueils. C'est celle qui consiste à faire poser une personne sur un fond noir, à lui demander d'adopter des attitudes différentes mais coordonnées et à les enregistrer sur le même négatif⁴¹⁹.

Les premiers fonds noirs illusionnistes au cinéma

À la même époque, le cinéma naissant n'a pas tardé à approprier cette technique de la photographie pour inventer son propre univers. Selon le même principe, le cache du cinéma est une « surface opaque, de forme variable, masquant, à la prise de vue ou en laboratoire, une partie de la pellicule et permettant divers effets⁴²⁰. » C'est un des premiers éléments du truquage du cinéma, selon le même principe du cache/contre-cache de la photographie, qui

417 Il s'agit d'une remarque d'E. Forestier, auteur de *L'amateur photographe* : « Revenons aux portraits timbres-poste, qui serviront de point de départ à la façon d'opérer pour multiplier, par poses répétées, plusieurs images d'un ou plusieurs sujets sur une seule glace : Le principe repose tout simplement sur un fait bien connu, et dont l'importance cependant, au point de ses multiples applications scientifiques ou même récréatives, échappe quelquefois à la sagacité de ceux qui ne s'arrêtent pas aux conséquences forcées, étant observées chaque jour, d'un événement des plus naturels ou qui négligent les effets simples d'une cause banale. Puisque banale il y a, expliquons, dans toute sa banalité, le fait connu auquel je viens de faire allusion : Si un objectif est découvert devant un fond noir alors qu'une glace sensible est, exposée dans l'appareil, la matière sensible ne se modifiera pas et l'on peut facilement s'en convaincre en plongeant dans un liquide réducteur une glace ainsi traitée ou encore, plus simplement, en se souvenant qu'un cliché présente des parties claires qui correspondent aux noirs du modèle... Est-ce assez...simple ce que j'ose affirmer là ? » Cité par Albert Bergeret et Félix Drouin, *ibid.*, p. 101-102.

418 Clément Chéroux a principalement mentionné trois ouvrages : *Les récréations photographiques* d'Albert Bergeret et Félix Drouin, publié en 1890, puis réédité en 1891 et 1893 ; *La photographie amusante* d'E. Ogonowski et Violette, publié en 1894 ; *La photographie récréative, recueil de divertissement, truc, passe-temps photographiques* de Charles Chaplot, publié en 1904, puis réédité en 1908.

419 Clément Chéroux, *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville : Le point du jour, 2013, p. 105.

420 Françoise Juhel (dir.), « Cache », *Dictionnaire de l'image*, Paris : Vuibert, 2006, p. 57.

repose sur une propriété de la pellicule qui ne s'impressionne pas par le noir : tant que la pellicule n'est pas développée, le noir agit comme une réserve vierge, qui autorise donc plusieurs impressions reliant ainsi, en une seule image, deux tournages séparés, sans que le public ne voie de différence – ou presque⁴²¹.

Pour mettre deux prises de vue dans une même image, le travail de repérage de l'espace filmé est fondamental, car il permet d'« éviter toute confusion *non prévue* des mouvements ou des objets eux-mêmes⁴²² ». Ce repérage peut se réaliser par l'usage d'un cache/contre-cache. Quand le cache est

associé à un contre-cache (*counter matte*) à la découpe complémentaire, il permet une double exposition du négatif et la réalisation d'images composites (un acteur face à son double ou bien un acteur filmé dans une partie de décor, l'autre partie n'étant qu'une maquette ou un décor peint en profondeur⁴²³).

En créant une nouvelle composition d'images, une *fusion* d'images, le noir est utilisé comme l'élément de base.

Georges Méliès fut l'un des premiers cinéastes à utiliser le fond noir pour produire des trucages, et il a immédiatement intégré cet élément, originellement « technique », dans le contexte spécifique de ses différents récits. Dans le cinéma de Méliès, l'usage du fond noir pour créer une surimpression n'est pas conçu pour substituer un décor à un autre. Le fond noir, conservant sa forme et son intensité, est toujours là pour créer le champ d'apparition et de disparition des personnages. On y retrouve aussi des thèmes similaires de la récréation photographique, tels le dédoublement des corps, le décapité vivant, l'apparition fantastique.

En dehors de la technique du trucage photographique, le fond noir, chez Méliès, s'inspire aussi du théâtre. Directeur du théâtre Robert-Houdin, Méliès mélange les techniques photographiques et scéniques pour effectuer ses trucages cinématographiques. Le fond noir se situe au croisement de ces arts où il n'est pas seulement associé à la technique mais touche un sujet plus vaste : la perception et le seuil de la vision humaine.

La lumière nous permet de voir, tandis que le noir est là, pour modifier, perturber, voire tromper, notre vision. Le fait que le noir permet de jouer avec le seuil de la vision

421 Réjane Hamus-Vallée, *Peindre pour le cinéma : une histoire du Matte painting*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 46

422 E. Kress, « Trucs et illusions. Applications de l'optique et de la mécanique au cinématographe », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 27, 1999, p. 12.

423 Françoise Juhel (dir.), « Cache », *op. cit.*, p. 57. Voir aussi Réjane Hamus-Vallée, *op. cit.*

humaine est d'abord connu de la scène théâtrale, « en lien avec la création de l'illusion⁴²⁴ ». Perçu comme *non-artistique*, ce noir intermédiaire a d'abord été fonctionnel pour marquer le temps d'entracte ou les changements de scènes. La création du noir en tant qu'obscurité est principalement liée à la maîtrise de la technique d'éclairage⁴²⁵. Lorsque le noir est devenu « manipulable » comme la lumière, jouer devant un fond noir permet de « faire apparaître certains personnages ou certains objets, [...] aux yeux du public tout en dissimulant d'autres⁴²⁶ ». Des dispositifs de spectacle comme la fantasmagorie, le Fantôme de Pepper (Pepper's Ghost) (Fig. 4.22), le Black Art ou encore le théâtre noir sont des formes théâtrales dont le principe « repose sur l'escamotage d'une partie de la réalité cachée dans le noir⁴²⁷ », afin de créer des jeux d'apparition et de disparition inattendus. La base visuelle et la conception technique de ces dispositifs se construisent principalement autour du fond noir (sur scène, parfois dans la salle, ou même en contrebas de la scène, derrière l'acteur qui interprète le fantôme pour Pepper's Ghost) et des éléments noirs en forme variable, qui sont généralement tendus de velours noir. Mais ces noirs ne sont pas vraiment attachés à une matière ou à un objet spécifique, et la qualité dépend de « la maîtrise technique de la technique de la lumière, tributaire de l'allumage et de l'extinction des sources lumineuses⁴²⁸ ». Grâce au noir et au moyen d'éclairage, les illusions sont rendues possibles et la visibilité est mise en jeu.

Dans le théâtre illusionniste de Robert-Houdin, le velours noir est présent en tant qu'élément indispensable aux apparitions fantastiques⁴²⁹. Dans une illustration de la scène d'apparition fantomatique (Fig. 4.22), on peut voir le fond noir situé derrière l'acteur drapé en blanc (il ne devrait donc pas y avoir d'ombre projetée sur le fond). Le fond noir permet que le spectateur ne voie que l'image du fantôme, reflétée par le verre installé sur scène, sans apercevoir le reflet du mur. La figure du fantôme se détache ainsi de son environnement réel et s'intègre comme une image sur scène. Le noir ne reflète pas, l'indice du réel s'efface.

424 Véronique Perruchon, *Noir. Lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 56.

425 Voir *ibid.*

426 Henryk Jurkowski, Thieri Foulc, « Noir (Théâtre) », *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier : L'Entretiens, 2009, p. 497.

427 Véronique Perruchon, *Noir. Lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 239. Voir aussi Noam M. Elcott, *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2016, p. 77-133 ; Frédéric Tabet, « Entre art magique et cinématographe : un cas de circulation technique, le Théâtre noir », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 69 | 2013, p. 29-31.

428 *Ibid.*, p. 282.

429 Une des indications pour le dispositif des scènes théâtrales, dites *les spectres vivants et impalpables* est celle-ci : « L'endroit sous la scène où se meut le spectre-acteur doit être tendu d'étoffe d'un noir mat ; sans quoi le fond en se réfléchissant sur la scène viendrait former à côté du spectre un plan qui pourrait éveiller des soupçons. Le velours noir est l'étoffe qui absorbe le plus les rayons lumineux ». Jean-Eugène Robert-Houdin, *Magie et physique amusante : œuvre posthume*, Paris : Calmann Lévy, 1877, p. 89-90.

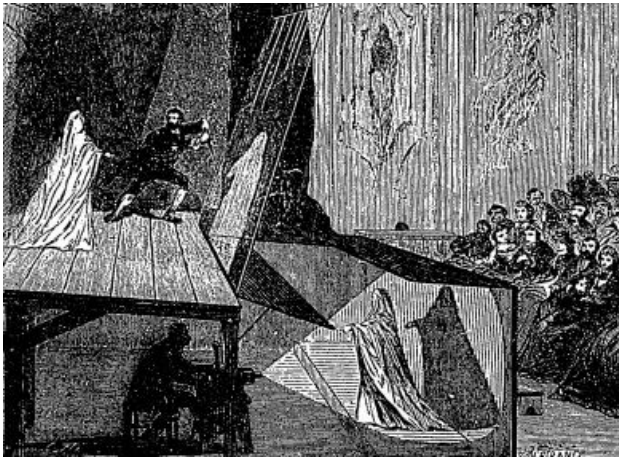


Fig. 4.22 Illustration tiré du livre de Jean-
Eugène Robert-Houdin,
Magie et physique amusante :
œuvre posthume, Paris :
Calmann Lévy, 1877

Bien que, dans les détails techniques, le fond noir utilisé dans le spectacle fantastique et celui dans la photographie spirite, ne soient pas les mêmes, il s'agit toute de même d'une sorte de surimpression. Les deux pratiques provoquent une vision illusionnée chez le spectateur à partir d'images superposées : dans l'une, l'image reflétée du fantôme se mêle avec l'acteur sur scène ; dans l'autre, deux images se fixent sur la même photographie. La surimpression du fond noir met en évidence l'idée de l'obscurité artificielle proposée par Noam M. Elcott, car elle démontre de manière explicite « une technologie qui fait fusionner les humains et les images⁴³⁰ ». Le noir permet d'effacer la différence d'espace-temps entre les deux. Presque à la même époque, dans le domaine du spectacle vivant et dans celui de la photographie, le noir intervient pour produire les mêmes effets, pour faire apparaître l'invisible, le fantôme, « un mort qui se donne à voir⁴³¹ ». Fantôme, « grec *phantasma*, signifie donc la "vision", l'"apparition"... Le spectre, par lequel la littérature désigne également l'esprit d'un mort, relève de ce même registre : *spectrum* en latin qualifie la vision (*specere*, voir, regarder)⁴³². » En se positionnant au seuil de la vision, entre le visible et l'invisible, le noir devient un élément privilégié de la manipulation visuelle, du thème de l'apparition, de la question de l'image.

430 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Modern artificial darkness [...] divorced from nature and metaphor, highly controlled and circumscribed, it was a technology that fused humans and images. » Noam M. Elcott, *op. cit.*, p. 5.

431 Olivier Schefer, « Fantôme », in Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris : Honoré Champion, 2013, p. 524.

432 *Ibid.*

La magie du « noir sur noir »

Le noir est un élément essentiel pour la création de l'obscurité et il prend des différentes formes, nécessaires au dispositif destiné à jouer sur la visibilité et l'invisibilité. Il sert à cacher, à masquer, à rendre les choses invisibles. Le noir est la jonction entre le trucage photographique et le trucage scénique. Un des premiers films explorant le fond noir comme jonction de deux arts est *Un homme de têtes*, réalisé par Georges Méliès, en 1898. Ces deux techniques de trucage finissent par se confondre. Cette scène de décapitation vivante est bien connue du théâtre de prestidigitation et du théâtre noir⁴³³, dans lesquels le noir est la base du dispositif :

on a réservé le nom de *magie noire* à des tours dont il semble impossible de découvrir l'explication, et qui s'exécutent sur une scène entièrement tendue d'étoffe noire. Or, on sait que noir sur noir ne se distingue pas, et l'on peut tirer de cette remarque les effets les plus curieux, confondant l'imagination des non initiés⁴³⁴.

La disparition magique de l'objet est une illusion optique créée par un fond noir⁴³⁵. Dans *Un homme de têtes* de Georges Méliès (Fig. 4.23), le fond noir de l'arrière-scène permet de créer la confusion scénique avec le tissu noir qui couvre la tête du magicien ; il sert aussi à créer une surimpression afin de dédoubler la tête de Méliès. Grâce au noir, les prises de vue issues de différents espaces-temps fusionnent dans l'espace-temps unique d'une image, ce qui est cohérent avec la mise en scène théâtrale traditionnelle.

433 Concernant l'usage du noir au théâtre, ou dit le « théâtre noir », le dispositif scénique « consiste à draper toute la cage de la scène de tentures noires. L'éclairage est réglé sur l'avant-scène, équipé de projecteurs à faisceaux parallèles, au minimum à la cour et au jardin, masqué du public par le cadre de scène. [...] Les manipulateurs, entièrement vêtus, gantés et cagoulés de noir, sont invisibles sur un fond noir. Les marionnettes sont uniquement révélées lorsqu'elles sont placées dans le rai de lumière. » Henryk Jurkowski, Thieri Foulc, *op. cit.*, p. 497-498.

434 Henry de Graffigny, *Pour faire du théâtre chez soi*, Paris : Albin Michel, 1924, p. 135.

435 Un inventeur d'effets magiques, Jim Steinmeyer, pratique cette magie optique avec deux techniques du fond noir : le *Background Masking* et le *Background Blending*. Frédéric Tabet explique : « Dans le premier cas, un objet devient invisible parce qu'il est placé derrière un cache de même matière que le fond. Dans le second cas, le cache est rendu invisible par fusion avec le fond : ses contours se confondent avec les motifs du décor. Ces deux illusions reposent sur les limites du pouvoir de séparation de l'œil : le spectateur ne distingue plus le fond du cache. » Frédéric Tabet, « Entre art magique et cinématographique : un cas de circulation technique, le Théâtre Noir », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°69, 2013, p. 30.

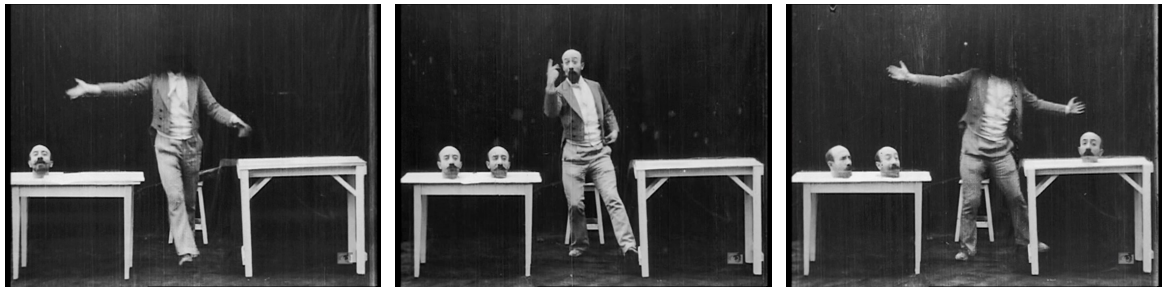


Fig. 4.23 *Un homme de têtes* (1898) de Georges Méliès

Le dispositif scénique du noir fabrique des illusions à partir d'effets optiques, en jouant avec les perceptions oculaires du spectateur. Et ce n'est pas seulement lié au théâtre illusionniste ; l'élément noir existe partout où la lumière est l'enjeu et la vision mise en jeu. Le noir a pu ainsi prendre une place centrale dans la photographie et le cinéma.

Presque à la même époque, cette technique de surimpression se retrouve dans les films de George Albert Smith, de Thomas Edison, de Robert William Paul (Fig. 4.24), etc. La plupart des cinéastes des premiers temps ont cherché à intégrer cette étrange surface, toute noire, dans leur film pour trouver une logique diégétique aux effets visuels. Cette technique est rapidement codifiée dans le récit fantastique pour désigner la révélation, le fantôme, le rêve, ou l'apparition de fantômes.



Fig. 4.24 (les titres du film de gauche à droite, de haut en bas) *Santa Claus* (1898) de George Albert Smith, *Le Chevalier mystère* (1899) de Georges Méliès, *La Vengeance du gâte-sauce* (1900) de Georges Méliès, *The Artist's Dilemma* (1901) de James Stuart Blackton, Albert E. Smith, Thomas Edison, *Scrooge* (1901) de Robert William Paul, *The Magic Sword* (1901) de Robert William Paul

On peut distinguer deux sortes de fond noir : le fond noir intégral, comme dans *Un homme de têtes* et les surfaces noires que l'on retrouve dans la plupart des films de cette époque, qui représentent des objets ordinaires ou des endroits sombres disséminés sur l'écran. Les cinéastes des premiers temps ont dû justifier et scénariser la présence de ce noir et lui trouver une raison d'être. Quoi qu'il en soit, peu importe sa forme, une surface plate, noir intense, est toujours bien présente, intégrée dans le décor, dans un endroit bien visible. La présence du fond noir crée, d'une certaine manière, un fond de « révélation ». Le fond noir définit une zone, comme un *écran*, sur lequel se révèlent des images.

Dans certains films comme *Un homme de têtes*, le fond noir peut occuper tout l'espace de la scène, sans être assimilé à un objet quelconque. Le noir, nécessaire à la prise de vue et au trucage scénique, devient un élément clé pour créer un environnement obscur, forcer notre vision et brouiller nos repères spatiaux. La disparition totale du décor, remplacé par le fond noir, représente une force d'abstraction qui va stimuler notre imagination. Le noir permet de jouer avec la limite ; et un espace totalement noir suggère un espace artificiel et fictif. Tout un univers peut s'inventer. Que ce soit au cinéma ou au théâtre, un spectacle construit avec un fond noir intégral devient avant tout un spectacle visuel. L'exemple des films féériques est notamment caractéristique pour observer l'effet du fond noir.

Dans le cinéma féérique en effet, le fond de la scène est très souvent constitué d'un fond noir intégral. En tant que fond, le noir, conditionne le travail de la mise en scène et détermine aussi la composition de l'image. L'espace fictif défini par le fond noir ne représente pas un lieu précis. Le fond noir marque une limite matérielle de l'espace de jeu mais donne une sensation d'une profondeur indéterminée. Le fond noir offre ainsi une liberté aux interprétations de l'espace diégétique. L'univers construit à partir du fond noir intégral crée ainsi les meilleures conditions pour le genre féérique qui combine la chorégraphie, le décor, les trucs et les machines.

Du fond noir à l'écran noir : la multiplication de l'espace de l'image — Le cinéma de Segundo de Chomón

Le cinéma de Segundo de Chomón⁴³⁶ est particulièrement intéressant pour comprendre les potentialités esthétiques du fond noir. Spécialiste du trucage, Segundo de Chomón a construit une filmographie dans lequel le fond noir occupe une place importante, comme élément de conception et de construction esthétique. Notamment pour ses films féeriques, le choix du fond noir intégral semble être le moyen de toujours privilégier la construction d'un monde imaginaire. Mais cet élément n'est pas narratif, il est totalement conçu pour la production des effets visuels. Il semble que Chomón n'ait pas cherché à intégrer diégétiquement le fond noir dans ses films. Parfois, le fond noir représente une scène de spectacle, et parfois, rien, un nulle part où tout est possible, un univers qui permet d'accéder à l'imaginaire ou au fantasme. On peut aussi très bien supposer que le fond noir intégral dans *Les Oeufs de Pâques* (1907) ou dans *Les Tulipes* (1907) est un fond de scène théâtrale, et que celui dans *Voyage sur Jupiter* (1908) (Fig. 4.25) est un ciel noir. Le fond noir, bien qu'il ne soit jamais le sujet du regard, conditionne le travail de la mise en scène et détermine la composition de l'image. Il définit un espace fictif mais il ne représente pas un lieu précis. Il marque une limite matérielle de l'espace de jeu, mais donne en même temps une sensation de profondeur indéterminée. Le fond noir offre ainsi une liberté d'interprétation de l'espace diégétique et les conditions favorables pour le genre féerique qui combine chorégraphie, décor, trucs et machines.

⁴³⁶ Cinéaste espagnol, Segundo de Chomón (1871-1929) était le coloriste du film au début de sa carrière cinématographique. À la fin de l'année 1901, avec son épouse, l'actrice Julienne Mathieu, Chomón a fondé un atelier de coloriage au pochoir, notamment pour les films produits par la maison Pathé à Paris. Après avoir tourné quelques films documentaires pour Pathé, il se spécialise dans la prise de vue et le trucage cinématographique. À partir de 1905, il travaille en tant que directeur de la photographie et du trucage pour la production Pathé frères à Paris. Pendant cette période parisienne (1905-1910) au sein de la maison Pathé, Chomón participe à la production de plus 150 films, notamment des films de genre féerique, fantastique et comique. C'est aussi à période que Chomón invente la technique du dessin animé – le procédé dit du « tour de manivelle » (*stop motion*) –, des caméras spécifiques pour le trucage et encore, l'usage de la lumière électrique et du « carello » (une sorte de travelling), et il réalise aussi plusieurs chefs-d'œuvre tels *Les Tulipes* (1907), *Le Spectre rouge (Satan s'amuse)* (1907), *Voyage sur Jupiter* (1908), *L'Hôtel électrique* (1908), *Le Voleur invisible* (1909). Longtemps sous-estimé et parfois traité comme un plagiaire de Georges Méliès, Segundo de Chomón est considéré comme un des inventeurs les plus importants de l'histoire du cinéma, depuis peu de temps grâce à de récentes études. Beaucoup d'historiens comparent son travail avec celui de Méliès pour en dégager l'originalité et l'inventivité. Comme l'historienne des effets spéciaux du cinéma, Réjane Hamus-Vallée, le résume bien : « Si Méliès transforme les "trucs" de théâtre et de prestidigitation en "trucages" cinématographiques, Chomón, lui, transforme les trucages en "effets spéciaux". [...] Chomón préfigure certainement les « superviseurs des effets spéciaux » modernes Trumbull, Tippet, Smith, etc., experts dans certains types de trucs, mais capables de tout faire, allant de studio en studio apporter leur savoir-faire. [...] Si Méliès, "illusionniste fin de siècle", appartient encore au XIXe, Chomón est lui l'homme du XXe siècle, du machinisme et de l'industrialisation. Quand Méliès reste dans le fantastique (à quelques exceptions près, dont son *Voyage dans la lune*), Chomón s'oriente davantage vers l'anticipation, utilisant l'électricité comme ressort narratif, faisant disparaître progressivement la magie pour la remplacer par des dispositifs techniques. » Réjane Hamus-Vallée, « Segundo de Chomón », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 27, 1999, Pour une histoire des trucages, sous la direction de Thierry Lefebvre, pp. 49-60. Voir aussi Juan-Gabriel Tharrats, *Segundo de Chomón. Un pionnier méconnu du cinéma européen*, Paris, L'Harmattan, 2009.



Fig. 4.25 *Les Oeufs de Pâques* (1907), *Les Tulipes* (1907), *Voyage sur Jupiter* (1908) de Segundo de Chomón (de gauche à droite)

D'une part, techniquement, le fond noir permet de faciliter l'application manuelle des couleurs, à savoir que le noir opaque empêche que le spectateur perçoive les bavures des colorants. D'autre part, visuellement, le noir peut, par contraste, augmenter la luminosité des colorants transparents.

Dans les trois films de Chomón, l'application des couleurs ne suit pas forcément une logique réaliste. Bien au contraire, l'ajout des couleurs est utilisé pour surprendre et émerveiller le spectateur. Et paradoxalement, la couleur devient un événement plastique qui se construit grâce au fond noir intégral. Ce fond noir devient finalement une marque visuelle du cinéma de Chomón.

Cependant, son expérimentation du fond noir ne s'arrête pas là : dans ses films à trucs, on peut aussi trouver d'autres espaces noirs, qui ne servent pas à accentuer les couleurs, mais plutôt à faire apparaître une image. Ces espaces se transforment en véritable *écran noir* qui devient lui-même le sujet du film. Chomón montre un fort intérêt pour des objets dont la forme est similaire à l'écran, quelque chose qui reflète une image (Fig. 4.26) : le miroir dans *Ah ! La barbe* (1906), *Les Glaces merveilleuses* (1907) et *Le Miroir magique* (1908), le verre et le liquide noir dans *Les Verres enchantés* (1907) et *Le Spectre rouge* (connu aussi sous le titre *Satan s'amuse*) (1907), etc.

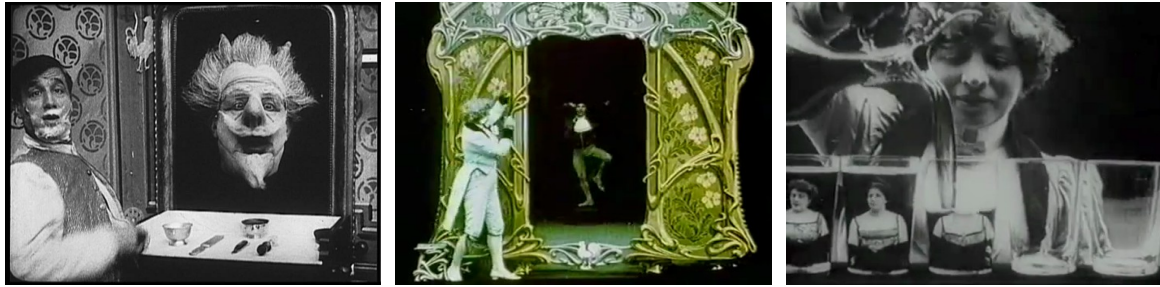


Fig. 4.26 *Ah ! La barbe* (1905), *Les Glaces merveilleuses* (1907), *Les Verres enchantés* (1908) de Segundo de Chomón (de gauche à droite)

Ces objets qui reflètent une image sont mis en avant comme élément attractif. Une image dans une autre, qui se multiplie à l'infini, crée en soi une magie. C'est bien la magie du *noir* : l'espace de l'image peut ainsi se diviser en deux (ou parfois plus), l'un diégétique, l'autre fantasmé tandis que le noir efface les frontières entre les deux. Deux espaces qui dès lors peuvent communiquer : le personnage peut passer d'un espace à l'autre ou même séjourner en même temps dans les deux espaces. L'illusion et la confusion sont ici mises en œuvre par le noir.

Le fond noir autorise une coexistence d'espaces multiples, dédiés aux jeux de dédoublement. Le fond noir devient le lieu de production d'image. Il est un « écran noir » de cinéma. Du fond noir à l'écran noir, cette surface n'est plus un simple accessoire technique, elle indique le lieu où apparaît et disparaît une image : « le lieu où l'image a lieu⁴³⁷ ». Dans un de ses films les plus connus, *Le Spectre rouge (Satan s'amuse)* (1907) (Fig. 4.27), la transformation de l'écran constitue le ressort principal du film. Chomón a créé une mise en abyme du cinéma en jouant sur quatre formes différentes d'écran : des bouteilles contenant un liquide noir, un panneau articulé en trois parties, un tableau encadré et un écran noir composé de petits cubes, comme si Satan voulait utiliser toutes les astuces pour créer des illusions, faire du cinéma, et séduire le spectateur.

437 Yves Schemoul, « L'écran et l'écranique », in *L'écran expérimental, Revue écran*, n° 1, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 36.



Fig. 4.27 *Le Spectre rouge (Satan s'amuse)* (1907) de Segundo de Chomón

Les écrans peuvent être installés partout et composés par tout. Le plus fascinant, me semble-t-il, ne se trouve pas dans ces images en surimpression, mais dans l'imagination et la créativité dont Chomón a fait preuve pour concevoir ces écrans. Le noir constitue le fond de l'image, comme une réserve de matière première d'image⁴³⁸. Grâce à lui, les images se révèlent, se forment, se décomposent et deviennent des objets entre les mains de Satan. La vraie magie devient celle du cinéma lui-même, incarné par ces objet-écrans. L'amusement de Satan serait une démonstration du pouvoir magique du cinéma. Cette multiplicité de l'écran noir ne serait-elle pas une interrogation sur la nature même de l'image et de l'écran ?

Concernant le jeu de l'écran comme jeu de l'image, un des derniers films de Chomón –

⁴³⁸ Cette idée du noir comme matière première de l'image se retrouve dans la nature même de l'image argentique. Le noir est constitué des grains d'argent et une image se forme à travers le noircissement photochimique. De ce point de vue, le noir désigne la base matérielle de l'image, et il « peut être pensé comme appartenant essentiellement à la matière même du film ». Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 188. Voir aussi Jacques Aumont, « Noirs », *Matière d'images, redux*, Paris, Éd. de la Différence, 2009, p. 107-133.

*Le Paravent de Cagliostro*⁴³⁹ (1912) me semble aussi emblématique. Le paravent, ou plutôt le fond noir, se substitue à l'écran, tout en gardant son double sens : un panneau « capable de séparer, de protéger ou de dissimuler, véritable plan de séparation qui introduit entre une réalité donnée et le sujet qui lui est opposé une surface d'arrêt suffisante pour délimiter une zone d'exclusion du visible⁴⁴⁰ ».

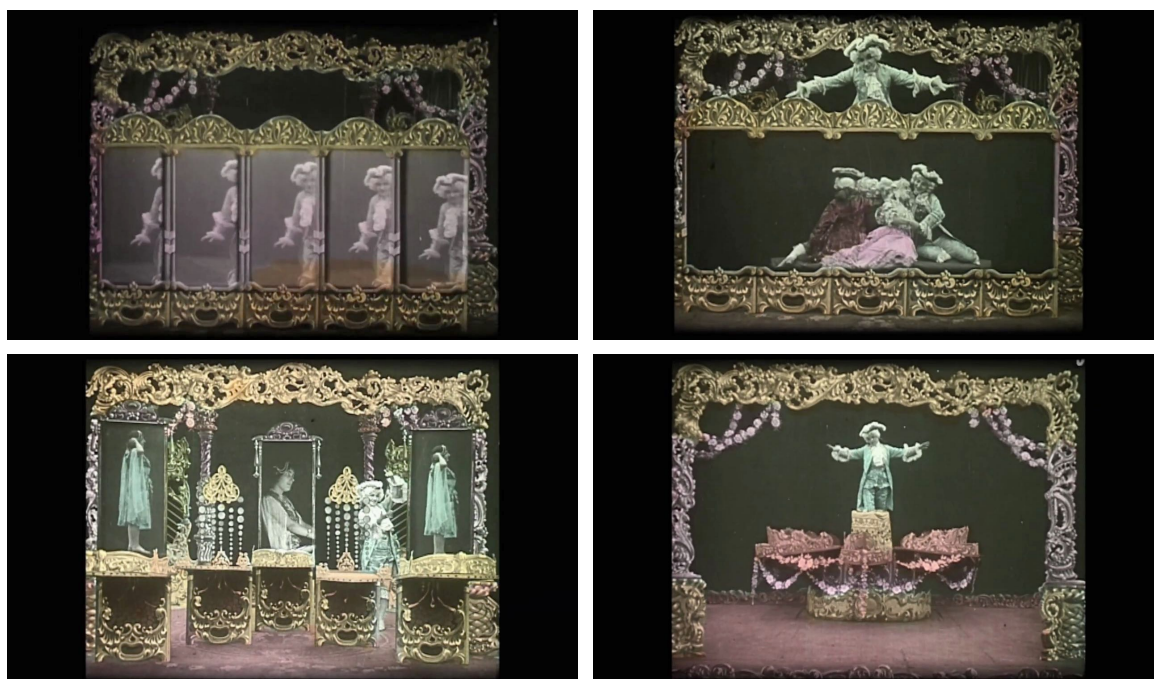


Fig. 4.28 *Le Paravent de Cagliostro* (1912) de Segundo de Chomón

Le scénario du *Paravent de Cagliostro* se déploie dans un jeu permanent d'apparition/disparition. Le film est entièrement construit autour d'un fond noir intégral. Devant ce fond encadré, Chomón a installé un dispositif d'écrans multiples, en mélangeant les miroirs et le fond noir, la réflexion et la superposition des images, ainsi que le fondu. Ces écrans noirs du paravent, avec leur propre cadre, ressemblent à des tableaux, prêts à incarner une figure. Le réalisateur propose différentes tailles d'écrans pour faire apparaître les personnages : soit la surimpression se fait sur le fond noir de l'arrière-plan, soit l'apparition des images se fait sur les écrans noirs du paravent pour produire un effet

439 Le titre original est *El Biombo de Cagliostro*. Ce film a été tourné en janvier 1912, c'est-à-dire, dans sa courte période à Barcelone avant son départ pour Turin. Ce film est aussi inscrit dans le catalogue Pathé, car il est produit par Ibérico, une filiale de Pathé à Barcelone. Selon Tharrats, « Dans le film *El Biombo de Cagliostro* (Le Paravent de Cagliostro), Chomón a réussi le trucage, cher à Méliès, consistant à dédoubler le personnage jusqu'à cinq fois mais ici de manière synchrone, car les cinq doubles se meuvent au même rythme. », Juan-Gabriel Tharrats, *op. cit.*, p. 152.

440 Luc Vanchéri, « L'image-écran », in *L'écran expérimental, Revue écran*, n° 1, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 10.

de surcadrage dans le cadre principal. Les écrans noirs se multiplient par trois, par cinq, les images aussi. Pour faire le jeu de l'apparition ou de la disparition, le fond noir intégral de la scène serait suffisant, comme dans le premier plan du film. Cependant, pour les trois plans qui suivent, Chomón a choisi de poser plusieurs fonds noirs bien encadrés devant le fond de la scène. Encore une fois, l'ajout du cadre, rend visible l'idée de l'écran noir : celle de la malléabilité de l'image. Ce jeu de multiplication permet de créer une nouvelle composition des images, par effet de surcadrage et de miroir. Le cadre renforce la planéité et la matérialité de la couche d'image. Ces jeux de surcadrage montrent bien que l'image du cinéma – le mouvement, la durée, l'espace-temps donné – est séparable, malléable, reproductible, comme un objet physique.

Le style d'encadrement rappelle l'origine picturale de l'écran : « non seulement par analogie de la toile et de l'écran mais aussi par la caractéristique projective qui le relie à la construction de l'espace perspectif⁴⁴¹ ». Le fond noir intégral crée un premier espace fermé, celui de l'image, tandis que les petites surfaces noires devant le fond noir essaient d'ouvrir d'autres espaces. Même si ces petits espaces restent fermés, la coexistence des différentes perspectives dans un même plan produit une telle confusion.

Lorsque Chomón utilise le fond noir comme technique d'apparition, l'écran noir devient « espace d'attente⁴⁴² » de l'image, ou même « lieu de latence⁴⁴³ » pour la « révélation » de l'image. L'écran, comme disait Éric Bonnet, est une « métasurface [qui] permet de localiser et de penser l'acte de voir⁴⁴⁴ ». Et que voyons-nous vraiment ? À travers la multiplication des écrans noirs, Chomón met en scène la confusion des images : il mêle le fond noir, la surface de l'eau, le verre, le miroir. Quand toutes ces surfaces s'identifient comme écran noir, c'est la nature même de l'image qui est rendue perceptible, à savoir son opacité et sa transparence. C'est la conception même de l'image qui est à l'origine de la magie du cinéma.

L'écran noir de Chomón me semble susciter ce même désir de voir sans qu'il permette de se projeter vers un monde observable. Puisque le fond noir ne réagit pas à la lumière, l'écran *noir* ne serait pas une fenêtre ouverte sur le monde comme le postule André Bazin. La seule chose qu'il puisse révéler, ce sont les esprits et les fantasmes qui nous habitent.

441 Yves Schemoul, *loc. cit.*, p. 24.

442 Éric Bonnet, « Écrans corporels », in Eric Bonnet (dir.), *Esthétiques de l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 23.

443 Yves Schemoul, *loc. cit.*, p. 32.

444 Éric Bonnet, *op. cit.*, p. 23

4.3 Le fond noir comme support d'inscription

Le fond noir / la page blanche

Le fond noir est un élément fréquent dans le cinéma des premiers temps, et ce n'est pas uniquement pour faire de la surimpression. Le fond noir marque aussi le début du cinéma d'animation. C'est la page blanche du dessinateur, puisque c'est à partir du fond noir qu'émergent le trait, la ligne, le dessin. Le début de l'histoire des dessins animés commence avec les œuvres d'Émile Cohl.

Dès son premier film, *Fantasmagorie* (1908) (Fig. 4.29), le fond noir s'est installé comme une marque visuelle de l'originalité de son travail. Le fond noir, comme la feuille blanche du dessinateur, suggère un monde bidimensionnel qui n'appartient qu'au dessin, un monde dans lequel les traits et les lignes s'animent et se transforment sans cesse.



Fig. 4.29 *Fantasmagorie* (1908) d'Émile Cohl

Si dans son cinéma, le fond noir est très présent c'est parce qu'il s'agit de feuilles blanches photographiées⁴⁴⁵ et apparaissant donc en négatif. Le fond noir d'Émile Cohl est d'abord une invention permettant de résoudre un problème technique : le fond blanc du dessin renvoie la lumière blanche lors de la projection, et les dessins photographiés pouvaient avoir des différences (même légères) de luminosité. Avec le défilement des

⁴⁴⁵ Émile Cohl a utilisé un banc-titre pour photographier image par image ses dessins. Ce dispositif de la prise de vue a été inventé en 1906 par Segundo de Chomón. Cohl a rajouté un éclairage latéral pour obtenir une image de meilleure qualité. Voir Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Paris : Armand Colin, 2ème ed., 2011, p. 21.

photogrammes, l'effet discontinu des variations de luminosité pouvait provoquer un scintillement. Le noir permet de supprimer cet effet de lumière. Comme le note Georges Sadoul,

Les dessins, comme il était naturel, étaient exécutés en noir sur du papier blanc. Mais à une époque où le scintillement était encore gênant dans les projections, ce fond blanc fatiguait la vue. Cohl projeta donc ses dessins animés en négatif et ils apparurent comme s'ils avaient été dessinés à la craie sur un tableau noir⁴⁴⁶.



Fig. 4.30 *Le cauchemar du Fantoche*, 1908, dessins originaux, recherches d'attitudes, encre, crayon de couleur et mine de plomb sur papier, tiré de Pascal Vimenet, *Émile Cohl*, Montreuil : Ed. de l'œil / musée-château d'Annecy, 2008, p. 132-133

Destiné à la projection cinématographique, le fond blanc du dessin se trouve donc inversé en noir. Si l'on compare le film de Cohl à celui de James Stuart Blackton, *Humorous Phases of Funny Faces* (1906), on se rend compte de l'énorme différence (Fig. 4.32). Dans l'œuvre de Blackton, l'auteur accorde une importance à la présence du dessinateur : on voit qu'il dessine sur un tableau noir et sur les feuilles blanches, et on voit ses gestes et aussi la texture des matières. Cela met en avant plus le talent ou même la « rapidité » (grâce à une vitesse accélérée par le film) du dessinateur plutôt que les dessins eux-mêmes. Dans les films d'Émile Cohl, il arrive de voir la main du dessinateur en train de dessiner ou de « réparer » le personnage. Mais la plupart du temps, on ne voit pas le dessinateur, seul le dessin s'anime.

446 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. 2. Les pionniers du cinéma 1897-1909*, 3ème ed., Paris : Denoël, 1978 [1948], p. 456.

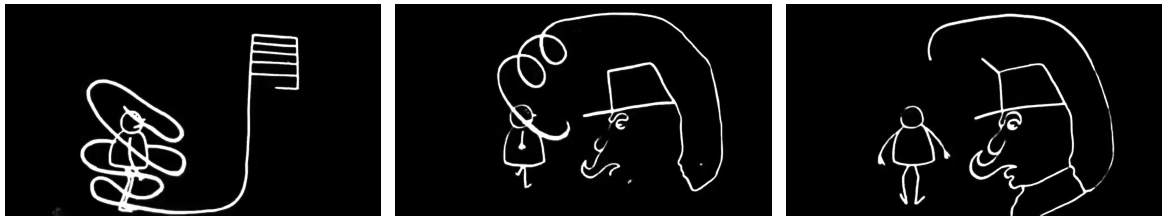


Fig. 4.31 *Le cauchemar du Fantoche* (1908) d'Émile Cohl

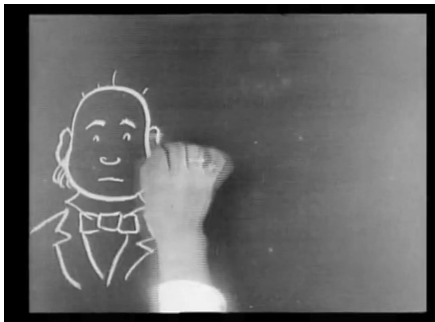


Fig 4.32 *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) de J. Stuart Blackton

L'opération photographique produit un effet d'aplatissement : on ne voit plus vraiment la texture du papier et de l'encre. Elle accentue également le contraste entre le noir et le blanc, entre le fond et la figure. Cependant, comme le remarque Philippe-Alain Michaud, « L'usage des fonds noirs n'est pas un simple dispositif de détachement : il traduit un état de la représentation dans lequel l'accent ne porte pas sur le champ dans lequel la figure s'inscrit, mais sur le surgissement de la figure elle-même⁴⁴⁷. » L'inversion du négatif transforme le trait d'encre noire, qui forme la figure, en tracé lumineux. L'apparition de la figure est rendu possible grâce au surgissement de la lumière. Cette transformation crée, dans le visuel du film, une coïncidence avec la nature de l'image cinématographique – un dessin animé de lumière. Et le fond noir se révèle comme une condition nécessaire pour voir l'image projetée. Le cinéma d'Émile Cohl me semble mettre en évidence la nature du spectacle cinématographique⁴⁴⁸.

Le fond noir devient donc une surface où la lumière crée des formes. L'invention technique de départ est devenue une originalité esthétique. Grâce à l'ambivalence du fond noir – la planéité de la surface et l'illusion de la profondeur –, se crée ainsi un monde indéterminé, un non-lieu, ou un lieu où tout est possible : une échelle peut se transformer

447 Philippe-Alain Michaud, « Pourvoyeur d'irréalité, Fantasmagorie, Émile Cohl, 1908 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 1er décembre 2010, consulté le 8 mai 2018. URL : <http://1895.revues.org/2553>

448 À propos du noir comme condition visuelle du spectacle cinématographique, il s'agit d'une question liée à l'espace obscur de la salle qui sera l'objet du Chapitre 8.

en ligne qui devient le trait du visage du personnage. Le fond noir est le lieu d'apparition de la lumière, le lieu d'inscription des lignes, des formes et des mots⁴⁴⁹. Comme la couleur originaire de l'image photographique, le noir invente un monde pour le cinéma.

Le fond noir / la matière du film à l'état pur

Le fond noir d'Émile Cohl est la photographie en négatif d'une feuille blanche. Si ce noir du support révèle aussi la couleur originaire du film argentique, le film « sans caméra » me semble explorer justement cette matérialité du film.

Sans recourir à l'appareil de prise de vue, un film « sans caméra » peut être produit par des produits chimiques, la peinture et le grattage, qui sont des traitements d'image courants du cinéma de *found footage*, ou des films peints ; ou encore, il se réalise avec la technique du photogramme. Dans cette partie, nous allons nous pencher sur deux exemples filmiques : *Retour à la raison* (1923) de Man Ray et *All Over* (2001) d'Emmanuel Lefrant, réalisés à partir de ces différentes techniques, dans lesquelles le fond noir représente la partie intacte du matériau filmique.

- Retour à la raison (1923) de Man Ray

Le photogramme⁴⁵⁰, techniquement, est proche du « dessin photogénique » de Talbot⁴⁵¹ : pour créer des images photographiques, il suffit de poser des objets sur une surface sensible et de les exposer à la lumière. La lumière va noircir toute la surface sauf les parties sous les objets. On obtient ainsi une image avec des traces blanches sur un fond noir uniforme. La matière de la pellicule argentique d'aujourd'hui est beaucoup plus sensible que celle de l'époque de Talbot, autrement dit, la moindre lumière peut impressionner la pellicule. Et à l'époque du cinéma muet, un film « sans caméra » s'effectue déjà dans une chambre noire.

449 À l'époque du cinéma muet, l'intertitre (ou le carton) est « généralement composé en lettres blanches sur fond noir (présentation moins sensible à l'usure du support que les lettres noires sur fond transparent) » Le carton, « il doit son nom au support d'origine sur lequel il était peint, dessiné ou imprimé avant d'être filmé. » Voir Vincent Pinel, Christophe Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 3^{ème} ed., 2016 [1996], p. 41.

450 De nombreux artistes ont expérimenté cette technique et ont ainsi donné différentes nominations pour mettre en avant leur spécificité. Comme par exemple, « photogramme » pour László Moholy-Nagy, « Schadographie » pour Christian Schad, « Rayogramme », « Rayograph », « Rayographie » pour Man Ray, « Solarix » pour Théodore Brauner, « Argentype » pour Jean-Marie Fadier, etc.

451 Voir le chapitre 1.

C'est ainsi que le photographe Man Ray a produit son fameux *Retour à la raison* (1923). Le film est composé d'images très différentes issues de prises de vue réelle et de la technique du photogramme. Son processus original de création fait de ce film « l'un des objets de cinéma les plus curieux et les plus fascinants jamais réalisés⁴⁵² » :

Je me procurai un rouleau de pellicule d'une trentaine de mètres, m'installai dans ma chambre noire où je coupai la pellicule en petites bandes que j'épinglai sur ma table de travail. Je saupoudrai quelques bandes de sel et de poivre, comme un cuisinier prépare son rôti. Sur les autres bandes je jetai, au hasard, des épingles et des punaises. Je les exposai ensuite à la lumière blanche pendant une ou deux secondes, comme je l'avais fait pour les rayographes, inanimés⁴⁵³.

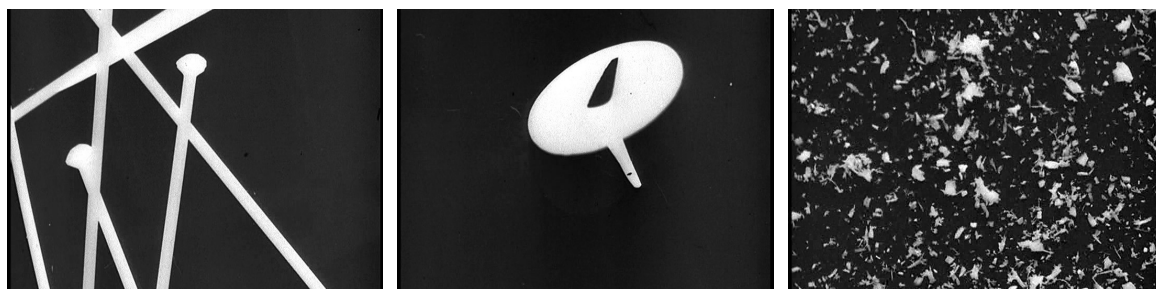


Fig. 4.33 *Retour à la raison* (1923) de Man Ray

Le noir matérialise donc la partie où il n'y pas d'objet (Fig. 4.33). On pourrait aussi dire que le noir propose un lieu dans lequel s'inscrivent des formes d'objets. Créé par le noircissement total de la matière argentique, le fond noir suggère donc, de manière directe, la matérialité du film. Jacques Aumont souligne ce noir de la pellicule révélé dans le film de Man Ray : « La danse effrénée des épingles de lumière sur le fond noir du négatif est une sensation de cinéma, voulue pur : on n'exhibe pas une scène, mais un matériau (le noir pelliculaire) et un dispositif (la projection dans une salle obscure)⁴⁵⁴. » Un film « sans caméra » propose donc avant tout d'exhiber son propre matériau. Le noir représente la base de ce matériau, pour que toute créativité de l'artiste puisse s'y inscrire.

452 Christian Lebrat, « Attention Danger ! Le Retour à la raison, ou la leçon de Man Ray », in Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris : Cinémathèque française, Milano : Mazzotta, 2001, p. 91. L'originalité dont parle l'auteur parle se trouve notamment dans l'aspect technique du film ainsi que son impact sur des générations de cinéastes.

453 Man Ray, *Autoportrait*, Arles : Actes sud, 1998, p. 340.

454 Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Paris : Éd. de la Différence, 2009, p. 121.

- *All Over* (2001) d'Emmanuel Lefrant

Sans caméra et sans exposition à la lumière, *All Over* (2001) d'Emmanuel Lefrant⁴⁵⁵ n'est produit qu'avec des produits chimiques. Les couleurs du film ne sont pas des pigments ajoutés, elles sont déjà présentes dans le matériau du film, dans ses couches d'émulsion. Le matériau principal est une pellicule super 8 vierge déjà développée, ce qui lui donne sa couleur noire. Le cinéaste a ensuite vaporisé ce ruban de produits chimiques tels que de l'acide, de l'eau de javel, etc. La couleur des points est produite par l'atteinte des différents niveaux du spectre dans les couches d'émulsion par les produits chimiques. La taille des points correspond, quant à elle, à la distance de vaporisation. La partie intacte de l'émulsion conserve sa couleur noire originale (Fig. 4.34).

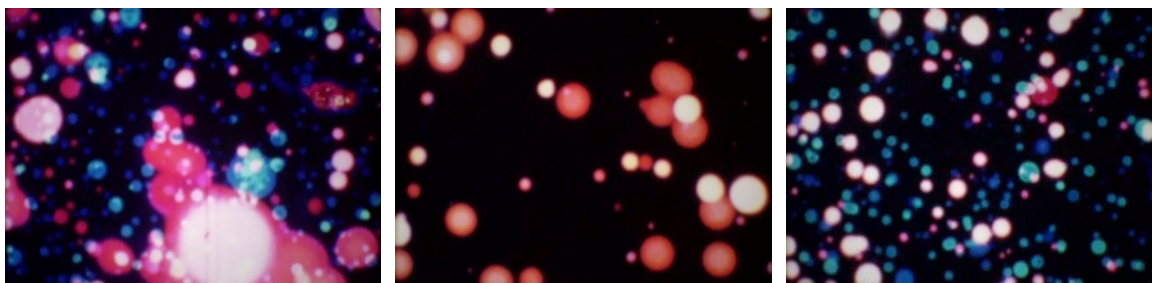


Fig. 4.34 *All Over* (2001) d'Emmanuel Lefrant © Light Cone

La création de chaque couleur exige une préparation individuelle, parce que, une fois que la réaction chimique provoque une couleur, il faut la fixer. Emmanuel Lefrant explique : « Chaque mètre de la pellicule a ainsi été recouvert à plusieurs reprises de divers produits chimiques, un peu comme si je faisais des surimpressions⁴⁵⁶. » Cette description rappelle la fonction principale du fond noir photographique : le noir est toujours la réserve matérielle qui permet de recevoir plusieurs prises de vues, et ici, plusieurs actions chimiques. Le fond noir intégral peut relier toutes ces actions, toutes ces prises de vue dans une seule image, et le noir en tant que fond peut donner une cohérence perceptive.

455 Cinéaste français, Emmanuel Lefrant (1976-) s'intéresse notamment aux formes créées par la matière du cinéma argentique. Il s'attache à une recherche fondamentale sur la matérialité de l'image, avec différentes expérimentations – chimiques, biochimique, etc. – sur l'émulsion du film, afin d'explorer la potentialité esthétique du cinéma. Il a commencé à réaliser les films dans les années 2000 et plusieurs films inscrits dans cette démarche radicale montrent une plasticité singulière du médium filmique, comme par exemple, *Underground* (2001), *Parties visibles et invisibles d'un ensemble sous tension* (2009), jusqu'au film plus récent, *Le pays dévasté* (2015). Il travaille aussi sur la performance cinématographique avec le collectif *Nominoë*.

456 Esther Schlicht, Max Hollein (ed.), *Zelluloid : Film ohne Kamera*, cat. expo., Frankfurt : Schirn-Kunsthalle, 2010, p. 89.

Comme *Retour à la raison*, le fond noir d'*All Over* montre la surface plate de la pellicule. Cependant, la disposition des points colorés avec leurs différentes tailles donne une sensation de profondeur à ce fond noir. Avec l'animation de la projection, ces taches de couleurs s'agitent rapidement et semblent être repoussées par le fond noir et se projeter vers le spectateur, comme s'il y avait une force explosive issue du fond du noir.

Le spécialiste des couleurs du muet, Joshua Yumibe, a aussi pointé cette relation entre les couleurs et le fond noir, mais il ne parle pas d'« effet du fond noir », mais plutôt d'une « dimension projective » [projective dimensionality] ajoutée par des couleurs. Selon lui, cette « dimension projective » est « un effet stéréoscopique où les figures colorées se distinguent sur un fond noir.⁴⁵⁷ » L'auteur parle notamment des films muets peints à la main ou au pochoir, et des effets produits lors de la projection du film. Le mécanisme du défilement de la pellicule est fondamental : si la projection anime les personnages et leur donne l'illusion d'un mouvement naturel, elle montre aussi la discontinuité de l'agitation des couleurs. Comme les couleurs n'ont pas été appliquées de manière régulière, ces taches semblent s'agiter et flotter dans l'espace de l'image : « les sujets semblent sortir de la toile tels des hommes et femmes vivant⁴⁵⁸ ».

C'est cette « dimension projective » qui peut provoquer chez le spectateur une sensation d'immersion. Le fond noir augmente cet effet de couleurs et la sensation de lumière. Dans les films muets colorés, les personnages, les plantes, les animaux apparaissent en lumière colorée, ils scintillent dans le noir, et ils viennent « toucher » le spectateur, lui aussi, dans le noir. Cette agitation de couleurs sur fond noir produit en effet une spatialité élargie – du fond de l'image jusqu'à l'espace obscur de la salle de projection. L'auteur continue ainsi,

Par ces effets, l'espace en deux dimensions semble donc acquérir une troisième dimension, les couleurs ressortant en relief de l'écran pour immerger l'espace de la salle et rendant ces nuances presque tactiles au fur et à mesure qu'elles atteignent et traversent l'espace de la salle⁴⁵⁹.

457 Joshua Yumibe, « L'espace de la couleur comme espace de jeu dans la littérature enfantine, le cinéma des premiers temps et les féeries », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 71|2013, p. 42. URL : <https://journals.openedition.org/1895/4767> Consulté le 9 mai 2018

458 Texte original : « With the life tint upon face, hands, arms and other features, and with vivid coloring of costume and accessory, the subjects stand out from the canvas like living men and women. » Il s'agit d'une remarque issue de la brochure publicitaire Raff & Gammon pour Edison, « The Vitascope » (mars 1896), dans *Motion Picture Catalogs*, A-021. Cité par Joshua Yumibe, *ibid.*

459 *Ibid.*

Cet effet de couleurs se retrouve aussi dans *All Over* d'Emmanuel Lefrant : on a l'impression que des taches de couleurs se détachent du fond noir, arrivent dans la salle obscure et frappent les yeux du spectateur. On pourrait dire que le fond noir produit non seulement une force de poussée, mais qu'il fait même le lien entre l'espace noir de l'image et l'espace obscur de la salle et donne ainsi cette sensation immersive. Les films sans caméra sont aussi des films « peints », au moyen de produits chimiques ou à la main. Le fond noir du support argentique peut suggérer ainsi l'idée d'un tableau « noir », à savoir que c'est « un espace représenté qui *expulse* hors de lui, hors de sa surface, les objets que le peintre voudrait y introduire⁴⁶⁰. » Notamment dans *All Over*, les couleurs ne sont pas rajoutées, elles proviennent justement de l'intérieur de la couche d'émulsion. La juxtaposition de couleurs renforce la sensation de profondeur de l'espace noir. Le flux de points lumineux semble venir du fond noir en profondeur et il fonce dans notre direction, à l'inverse du geste de création de l'artiste. L'idée de projection réside dans les deux sens : l'opération technique et son effet visuel.

4.4 Le fond noir comme surface vivante

Comme on l'a vu dans les exemples précédents, l'usage du fond noir est notamment associé à l'idée de surgissement de la figure. Le noir en tant que fond possède une force d'émergence, voire une force de projection, d'expulsion.

Cependant, au cinéma, la force du fond noir s'exerce dans les deux sens : l'absorption et l'expulsion. L'ambivalence incarnée par le noir est mise en *mouvement*. Le fond noir permet de créer visuellement l'effet d'apparition et de disparition. Un simple fond devient ainsi une surface *vivante*. Cet effet du fond noir rappelle son usage dans le domaine du trucage – le fond noir comme fond illusionniste, utilisé pour la surimpression, mais aussi l'apparition et la disparition.

Les exemples filmiques que l'on va étudier dans cette partie, vont au-delà du fond noir de surimpression. Les fonds noirs sont partie intégrante du scénario, dans l'espace

⁴⁶⁰ Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris : Flammarion, 1997 [1977], pp. 203-204.

diégétique, et existent comme pur artifice, pour suggérer une dimension plus abstraite, mentale, voire imaginaire, en dehors de la réalité diégétique. Les trois films du corpus – *Le Château de l'araignée* (*Kumo no Sujō*) (1957) d'Akira Kurosawa, *La Vengeance d'un acteur* (*Yukinojō henge*) (1963) de Kon Ichikawa et *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer – représentent trois périodes de cinéma de fiction, de l'époque classique, moderne et contemporaine. Nous allons voir comment ces trois cinéastes explorent, de manière différente, la force du fond noir – l'abstraction, l'absorption et l'expulsion – comme un élément dramaturgique.

***Le Château de l'araignée* (1957) d'Akira Kurosawa**

Ce film d'Akira Kurosawa est une adaptation d'une pièce de théâtre de William Shakespeare – *Macbeth*. Pour raconter cette tragédie du désir humain, le cinéaste a reconstitué le Japon du XVI^e siècle, au moment des guerres civiles. Cette libre adaptation reprend de nombreux éléments de la pièce originale dont les personnages principaux : le général Taketori Washizu (Macbeth), Asaji (Lady Macbeth), le général Yoshiaki Miki (Banquo, l'ami fidèle de Macbeth), les personnages du seigneur et de la sorcière. L'histoire commence par une prédiction de la sorcière sur le destin de Washizu et de Miki, lors de leur retour de bataille : Washizu deviendra seigneur du Château de l'Araignée et le fils de Miki lui succédera.



Fig. 4.35 *Le Château de l'araignée* (*Kumo no Sujō*) (1957) d'Akira Kurosawa

Le plan qui m'intéresse correspond à la scène où Washizu se laisse convaincre par

Asaji d'assassiner le seigneur pour atteindre plus vite le pouvoir (Fig. 4.35). Asaji s'engage à empoisonner les gardes du seigneur pour faciliter ce plan d'assassinat. Le jeu du fond noir se trouve au dernier plan de la scène.

La décision est prise. Asaji marche lentement vers le fond de la pièce, composée de mur et de portes. Elle pousse une porte coulissante, et un nouvel espace s'ouvre. Cet espace non éclairé est totalement noir ; l'actrice s'y rend, disparaît dans le noir, et réapparaît frontalement avec un pot sous les bras, sans aucune expression sur le visage.

Dans ce film, l'actrice est enrobée par des couches de kimono ; son corps est souvent immobile et son visage demeure inexpressif. Pour mettre en scène cette première action de conquête du pouvoir, Kurosawa a pris le temps de montrer ce passage à l'acte : lentement, elle s'avance vers le fond – son objectif, représenté ici par cet espace obscur et caché. La traversée entre deux pièces n'est pas représentée de manière naturelle : l'actrice se fond très vite dans le noir et s'efface entièrement par un fondu au noir à l'intérieur du cadre de bois ; et de la même manière, elle réapparaît du noir. Cela rappelle l'effet d'apparition et de disparition fantomatique à la Méliès, et cette dimension fantomatique du fond noir fait penser à ce que Tanizaki appelle les « ténèbres sensibles à l'œil ». Des ténèbres qui « donnaient l'illusion d'une sorte de brouillard palpitant, [...] provoquaient facilement des hallucinations, et dans bien des cas elles étaient plus terrifiantes que les ténèbres extérieures⁴⁶¹. » Cette femme représentée par Kurosawa est proche de la description de Tanizaki, en étant « de la famille des spectres⁴⁶² ». L'usage du fondu et la prise de vue frontale renforce l'idée du spectre – qui signifie à la fois l'apparition et la vision –, car ils suppriment la profondeur de l'espace et mettent en avant la bidimensionnalité de la surface noire. Le noir est aussi intensifié, rendu plus abstrait par l'usage du fondu. Avec les bordures du cadre qui renforce la sensation de la planéité, l'espace obscur est montré comme un écran noir, sur lequel le regard ne peut pas pénétrer. Vient ensuite, l'image de la mort, celle des soldats empoisonnés, introduite par un fondu enchaîné avec cette dernière image de l'apparition de la femme.

Ce passage à l'acte est en effet représenté par la traversée du fond noir. Un aller-retour exprime l'accomplissement de l'action de la femme. Soudainement, ce fond noir abstrait prend un sens symbolique : le noir comme un désir sans fond absorbe Asaji et l'enchaîne vers l'inconnu inquiétant, puis l'expulse vers la caméra, vers l'image suivant des

461 Junichirô Tanizaki, *Louange de l'ombre*, trad. du japonais par Ryoko Sekiguchi et Patrick Honnoré, Arles : Philippe Picquier, 2017. L'ouvrage est aussi connu sous le titre *Éloge de l'ombre*.
462 *Ibid.*

gardes. Cette traversée en fondu crée un mouvement cinématographique propre à l'image et montre ainsi le pouvoir visuel du noir : l'absorption et l'expulsion.

***La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa**

Le deuxième exemple est aussi un film japonais mais réalisé par Kon Ichikawa⁴⁶³. Ce cinéaste est notamment connu pour ses adaptations des œuvres de la littérature japonaise, à l'aspect formel toujours très soigné. *La Vengeance d'un acteur*, réalisé en 1963, pendant la période la plus créative de la carrière de Kon Ichikawa, est aussi une adaptation d'un roman, publié par Otokichi Mikami en 1934⁴⁶⁴. Comme le laisse comprendre le titre, le film relate la vengeance d'un acteur de kabuki à l'époque Edo. Yukinojô Nakamura est un acteur *oyama*, un comédien masculin qui incarne des rôles féminins et est toujours en tenue de femme. Malgré son succès au théâtre, il souhaite venger ses parents, tués pendant son enfance. Sa tournée l'amène dans la ville où se trouvent les assassins de sa famille. L'autre rôle principal du film – Yamitaro, est celui d'un voleur généreux qui aide les pauvres de la ville. Les deux rôles principaux sont interprétés par le même acteur, Kazuo Hasegawa. Le noir est un élément central de la scène où l'acteur quitte le théâtre après son spectacle et marche dans la nuit. Il se fait attaquer par un assassin et est ensuite sauvé par le voleur.

463 Avant de réaliser ses propres œuvres cinématographiques, le cinéaste japonais Kon Ichikawa (1915-2008) commence à travailler dans l'animation puis comme assistant de réalisateurs dans les années 1930.

Réalisé en 1945, son premier film – *La Fille du temple Dojo* (*Musume Dojoji*) – est un film d'animation de marionnettes, adapté d'une pièce de *bunraku* (le théâtre de marionnettes japonaises). Après avoir tourné quelques films populaires à succès, il commence à réaliser des adaptations filmiques d'œuvres littéraires, dont les plus connues sont des collaborations avec la scénariste Natto Wada qui est aussi son épouse, comme par exemple : *La Harpe de Birmanie* (1956), *Le Pavillon d'or* (1958), *Feux dans la plaine* (1959), etc. En 1976, il adapte avec un très grand succès, une série de romans policiers – *La Hache, le koto et le chrysanthème*, écrit par Seishi Yokomizo –, sous le titre *La Famille Inugamis*. Après 60 ans de carrière de réalisation, son dernier film est un remake de *La Famille Inugamis*, réalisé en 2006.

464 Ce roman a d'abord été adapté en cinéma par le réalisateur japonais, Teinosuke Kinugasa, en 1935.



Fig. 4.36 *La Vengeance d'un acteur*
(1963) de Kon Ichikawa

Au début de la séquence, juste avant l'apparition de l'assassin, trois premiers plans successifs, à trois échelles différentes, amènent les deux personnages du lointain vers le premier plan (Fig. 4.36). Cette scène de nuit est plongée dans un noir total. Comme les personnages, on ne voit que ce qui est éclairé. On est confronté à un noir immense, profond, et large comme un espace, qui se présente ensuite comme un fond, notamment lors du gros plan sur le visage de l'acteur. Avec un éclairage très ciblé, la densité du noir semble atteindre un niveau maximal. Le noir renforce l'effet de surgissement du personnage mais aussi le risque de le voir disparaître.

L'ambivalence du noir produit également sur notre regard un effet de flottement : le regard s'égaré en permanence dans la profondeur de l'espace et butte sur la surface de l'image. Mais cette ambivalence ne remet pas en question le rapport entre figure et fond. Avec le contraste, le fond noir fait surgir la figure, et permet de maintenir, voire d'assurer cette opposition entre la figure et le fond. Dans le plan de l'attaque (Fig. 4.37), comme l'assassin est habillé en noir, on ne voit quasiment pas la forme de son corps, mais seulement, les traits lumineux de son sabre, produits par des mouvements rapides. La lame donne l'impression de trancher le fond noir comme la surface de l'image, et par brefs instants, de laisser passer la lumière.

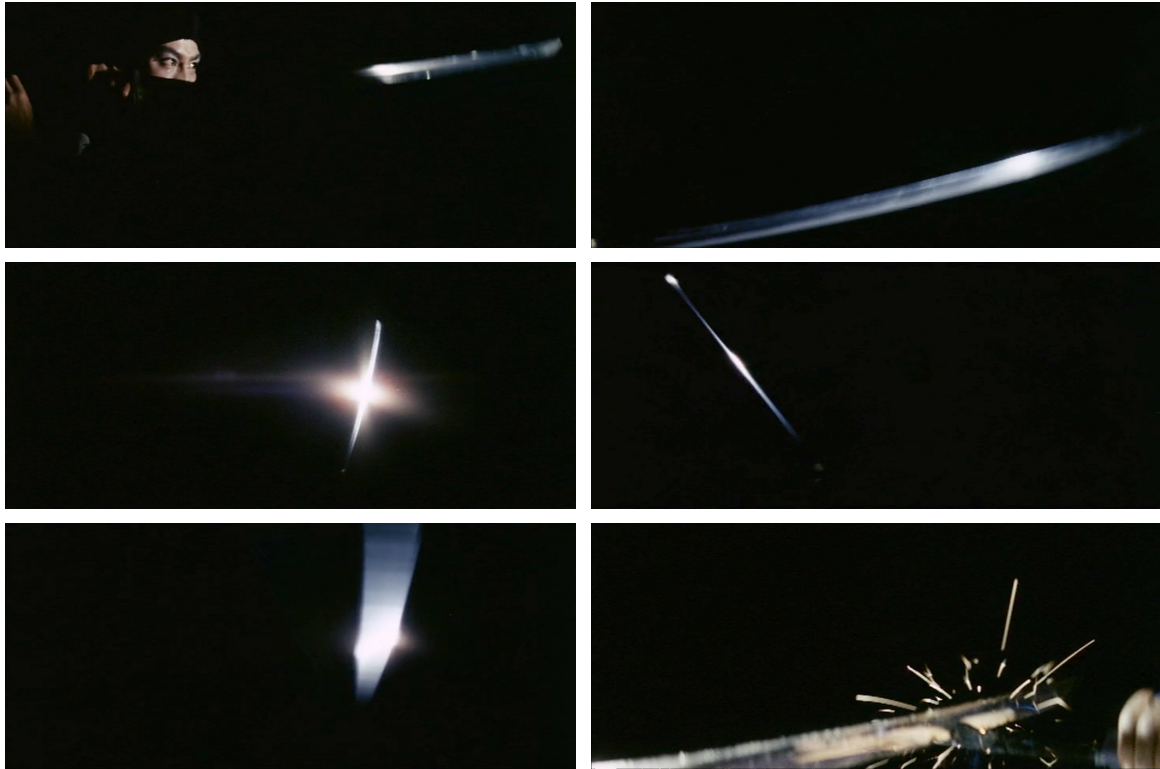


Fig. 4.37 *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa
(lecture de gauche à droite et de haut en bas)

Cet effet de surgissement est retravaillé de manière théâtrale. Par exemple, lors de l'attaque surprise, la lanterne est coupée en deux et tombe à terre. Se succèdent ensuite quelques plans très courts : un plan américain sur le compagnon de l'acteur fuyant, un gros plan sur la lanterne brûlée, et un plan rapproché sur le héros choqué. Puis encore un changement de plan (Fig. 4.38) : le profil de l'acteur est filmé en gros plan mais reste flou. C'est le feu au fond de l'image qui est net. Lorsque le feu s'éteint, la sensation de profondeur est aussitôt réduite, et le visage de l'acteur devient net. Ce changement de focus coïncide avec la force expulsive du fond noir : la force provient du fond vers le premier plan. Ce changement dirige notre regard vers le visage et transforme la profondeur de champ en surface bidimensionnelle.



Fig. 4.38 *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa

Le même effet se répète après le passage du combat dans le noir. Lorsque Yukinojô dévoile l'assassin, son visage le ramène vers le passé, par une séquence de flashback. Dans le dernier plan de la séquence du flashback (Fig. 4.39), le personnage en position assise, est filmé en plan rapproché, et derrière lui se trouve une pièce profonde, moitié éclairée en jaune, et moitié sombre : l'espace est coupé horizontalement en deux parties par ces deux couleurs. Le personnage reste immobile, alors que le jeu d'éclairage assombrit le fond et réunit progressivement les deux parties de l'espace. Le noir s'installe dans toute la pièce, et crée un fond uni derrière la figure du héros. Il s'agit d'un effet d'abstraction de l'espace et aussi d'un effet d'isolement de la figure, comme si le fond noir permettait de suggérer un espace conceptuel ou mental, puisqu'il enferme le personnage dans sa propre pensée. On retrouve dans ce changement de l'éclairage, la force expulsive du fond noir : il repousse la figure dans un espace bidimensionnel de l'image.



Fig. 4.39 *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa

Ce changement de fond permet aussi d'établir un lien entre le passé et le présent du personnage. A la fin de la séquence de flashback, apparaît le même noir de nuit que dans les plans précédents, seule l'immobilité de l'acteur nous rappelle que nous ne sommes pas encore retournés au présent. Mais le noir a déjà fait le lien.

Avec l'usage de Daieiscope, un format proche de CinémaScope, l'espace est horizontalement élargi. Le noir n'indique pas seulement qu'il s'agit d'une scène de nuit, il ajoute une dimension abstraite qui crée un sentiment de perte de repères spatiaux. Dans ces conditions, l'apparition et la disparition deviennent surprenantes. Le fond noir propose donc un lieu, un espace idéal pour des jeux de rencontres, bonnes ou mauvaises. L'attaque surprise permet au personnage principal, Yukinojô, de rencontrer aussi le voleur. Les deux rôles, interprétés par le même acteur, se mettent en scène dans le même plan par le trucage du fond noir (Fig. 4.40). Les deux prises de vue séparées se réunissent dans la même image.



Fig. 4.40 *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa

La densité du noir et le travail de l'éclairage font que ce fond noir paraît minimaliste et abstrait comme un code du théâtre. Le fond noir peut ainsi être simplement interprété comme un lieu nocturne ou un espace symbolique de la fiction. Cependant, il peut aussi indiquer un espace abstrait, innommable mais malléable, dans lequel toute figuration peut être rendue possible. Grâce à la force d'abstraction du noir, tous les jeux – le masquage, le dédoublement du corps, l'effet d'apparition et de disparition – se construisent ici dans la même scène. Le fond noir n'est plus un simple fond pour rassurer la figure ; il crée un espace propre à l'image et se révèle dynamique dans l'élaboration figurative.

***Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer**

Ce film est aussi une adaptation d'une œuvre littéraire, un roman de science-fiction⁴⁶⁵. *Under the Skin* est réalisé par le cinéaste britannique Jonathan Glazer et raconte l'histoire d'un extraterrestre, interprété par Scarlett Johansson, dont l'enveloppe corporelle est celle d'une femme. Elle erre au bord des routes d'Écosse, aborde et séduit des hommes seuls, les fait monter dans sa camionnette, puis les fait disparaître. Mais on ne sait pas vraiment quel est le motif de son action. Après quelques expériences, elle tombe sur un homme dont le visage est déformé (à cause de la neurofibromatose) et, au lieu de le faire disparaître, elle le laisse partir vivant. Quelque chose lié à l'humanité l'a changée : elle fuit son partenaire – un motard mystérieux, et commence à s'adapter à la vie humaine. Mais rien n'est compatible. Elle finit par être détruite par un agresseur dans la forêt.



Fig. 4.41 L'affiche du film *Under the Skin*, conçue par Neil Kellerhouse

Avant même d'entrer dans la mise en scène de Jonathan Glazer, l'affiche du film (Fig. 4.41) me semble intéressante pour appréhender l'univers du film. Sur cette affiche, principalement constituée de noir, on voit une partie de visage de l'héroïne émergeant du noir, qui recouvre le reste. Le visage est composé de différentes couleurs – rouge, vert, bleu, mais pas de celle de la peau humaine. En étant la couleur du fond, le noir représente plutôt une obscurité spatiale d'où émerge l'héroïne. Le noir est à la fois ce qui rend aveugle, et dans le sens figuré, ce qui est obscur, ce qui échappe à notre compréhension ; le noir est aussi la matière qui avale le corps de l'homme et celle qui constitue le corps d'un alien, sous la peau de Scarlett Johansson.

Le motif de petits points colorés, dispersés sur la surface, comme des étoiles

⁴⁶⁵ Écrit en anglais par Michel Faber, le roman original, écrit en anglais, porte le même titre du film – *Under the Skin*. Sa version française s'intitule *Sous la peau*, traduit par Michèle Hechter, et publié par les Éditions du Seuil en 2001.

disposées dans l'espace, rappelle la dimension cosmique de l'univers extraterrestre. Cependant, ce n'est pas vraiment le motif de l'étoile qui permet le cinéaste de construire un monde *inconnu*, mais le noir. Selon lui : « L'idée de l'espace noir est venu d'une volonté d'éliminer ce qui fait l'ordinaire de la science-fiction : la technologie, les armes extraterrestres, les costumes, les lézards... Une fois tout enlevé, il restait l'écran noir⁴⁶⁶. » En supprimant tous les détails stéréotypés de la science-fiction, le noir semble ouvrir un autre espace imaginaire, un contenant infini pour toutes possibilités narratives et figuratives. Et il permet de suggérer l'idée du cosmos : un environnement tout noir et infini, un état d'apesanteur, dans lequel tout flotte.

Comme un prologue du film, la séquence d'ouverture représente la formation d'un être extraterrestre. Là, déjà, le noir est omniprésent : il est à la fois l'obscurité de l'espace, immense comme un cosmos, et aussi la matière vivante, comme l'iris au centre d'un œil. Ce noir se retrouvera plus tard dans le film, mais n'apparaîtra jamais comme une figure, mais comme un fond emblématique.

La fuite de l'héroïne marque le tournant de l'histoire. Avant que l'histoire n'avance jusque-là, la première moitié du film se construit principalement avec deux sortes d'images : d'une part, des séquences autour de son errance, filmées de manière quasi documentaire, avec une certaine instantanéité ; et d'autre part, des séquences de séduction qui entraînent la disparition des victimes masculines. Celles-ci sont soigneusement filmées et retravaillées comme des images de fiction tournées dans un studio. Dans ces dernières images, le noir est omniprésent, il n'est pas seulement une couleur, mais aussi une matière, une surface, un espace.

Les séquences de disparition se passent toujours de la même manière : l'héroïne amène l'homme dans une maison isolée, puis entre dans un espace très sombre, dans lequel il n'y a rien, sauf du noir. Elle s'avance pas à pas en se déshabillant, et l'homme la suit derrière. En traversant cet espace, l'homme s'enfonce progressivement dans le sol, comme dans de l'eau. Il disparaît du champ de l'image, seule l'héroïne y reste. Puis elle retourne sur ses pas, récupère ses vêtements, et se rhabille. C'est ainsi que le « meurtre » s'accomplit, et que la scène se termine.

466 Jean-Philippe Tessé, « Matière rouge : entretien avec Jonathan Glazer », *Cahiers du cinéma*, n° 701, juin 2014, p. 82.

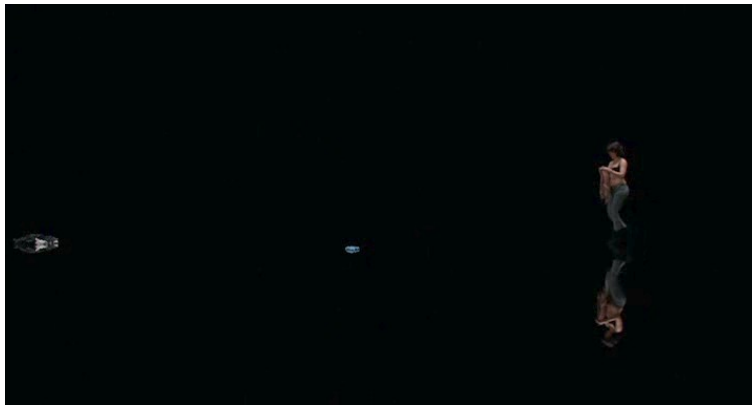


Fig. 4.42 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer

Le noir est d'abord un espace. La positions des personnages et leur déplacement sur une ligne horizontale ou verticale selon les plans, donnent vaguement des repères spatiaux de la dimension, la longueur ou la profondeur de l'espace, et le reflet des corps marque la surface du sol, comme on peut le voir dans la première séquence de disparition (Fig. 4.42). Toutefois ces repères ne facilitent pas notre compréhension ; cet espace noir demeure abstrait, parfois comme une surface pleine parfois comme un creux profond. On ne voit pas la limite de l'espace, mais le noir semble constituer un univers parfaitement clos, où se trouvent seulement les personnages, les figures.

Dans la deuxième séquence de disparition, l'homme s'enfonce dans le sol (Fig. 4.43), jusqu'à ce qu'il soit submergé par le noir et disparaisse de la surface du sol. Dans le plan suivant, le point de vue change et, du dessous du sol, on voit l'homme en bleu sombre, l'air inquiet, regarder l'héroïne qui passe au-dessus de sa tête (Fig. 4.44).



Fig. 4.43 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer –
L'enfoncement du corps dans le liquide noir



Fig. 4.44 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer –
le point de vue « souterrain »

Deux espaces semblent homogènes mais bien séparés, situés de deux côtés de la surface du sol. Cette image crée une autre sensation de profondeur verticale. Dans le plan suivant, l'homme est seul dans le noir, suspendu (Fig. 4.45). Il regarde puis découvre un autre corps en suspension (Fig. 4.46) – le cinéaste le montre avec le champ-contrechamp.



Fig. 4.45 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer –
La suspension du corps



Fig. 4.46 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer –
La précédente victime

Est-ce la victime précédente ? À la fin de cette séquence, ce corps suspendu impluse soudainement (Fig. 4.47), et toute la matière semble être absorbée par une force invisible, issue du noir. Seule la peau dessinant encore la forme du corps flotte dans cet espace infini de noir (Fig. 4.48).



Fig. 4.47 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer –
L'implosion du corps



Fig. 4.48 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer –
Le flottement de la peau

Élément emblématique du film, le noir intervient partout dans l'histoire, sous différentes formes : il semble être la matière du corps étranger, l'eau, l'air, l'espace, la surface, l'obscurité, tout à la fois. Et le noir crée l'ambiance de cet univers, la condition dans laquelle se trouvent les personnages, et il s'exprime aussi comme un moteur de l'histoire – une force invisible, inconnue, qui maintient, suspend, repousse, absorbe, isole, voire anéantit la figure. Un fond qui interagit avec la figure, devient un rôle principal du film et une base matérielle proposant tout un univers imaginaire.

Dans ces trois exemples – *Le Château de l'araignée*, *La vengeance d'un acteur* et *Under the Skin* – le fond noir se présente comme une surface, située dans une oscillation entre le vide et le plein, avec son ambiguïté sur la sensation de profondeur. Et cette ambiguïté provient justement de la force ambivalente du noir – l'expulsion et l'absorption, rendue mouvante par le cinéma. Le fond noir n'est plus stable comme un simple fond. Il offre la possibilité de la transformation : un espace représenté en trois dimensions se transforme en espace pictural de deux dimensions ; l'espace diégétique se transforme en espace filmique et artistique.

4.5 Le fond noir comme sujet

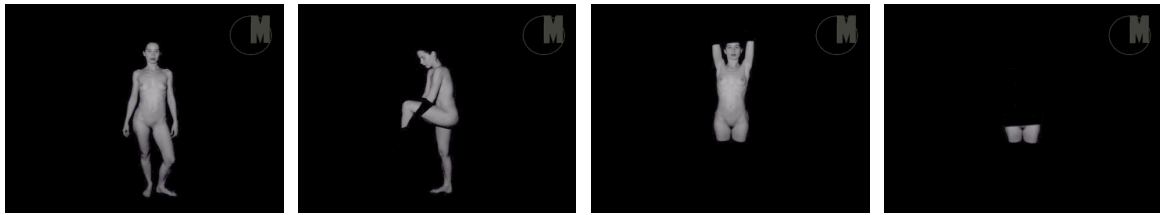
Un simple fond noir peut être rendu « vivant » grâce à la mise en mouvement du cinéma. Le fond noir du cinéma, construit au croisement des conceptions scénique et photographique, propose des jeux visuels plus complexes et aussi une réflexion sur la limite de la vision humaine. Dans cette partie, on verra, dans *Black* (2007) d'Aneta Grzeszykowska et dans *Five* (2003) d'Abbas Kiarostami, comment les artistes traitent le noir comme un sujet pour explorer le questionnement esthétique autour du médium filmique.

***Black* (2007) d'Aneta Grzeszykowska**

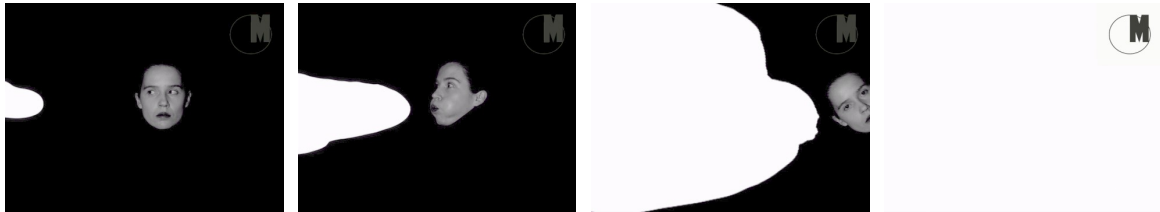
L'artiste polonaise, Aneta Grzeszykowska, que nous avons déjà vu dans le chapitre concernant la notion de négatif, est aussi très intéressée par le noir⁴⁶⁷. Dans son film, intitulé *Black*, le noir constitue le fond, mais est bien plus qu'un fond. Le noir est littéralement le *sujet* du film. L'artiste a non seulement exploré toutes les possibilités du fond noir issues des trucages scéniques et photographiques, mais elle a aussi construit le film dans une tension permanente entre figure et fond. En se mettant en scène comme la figure principale devant un fond noir intégral, l'artiste met en jeu toutes les techniques des apparitions et des disparitions. La tension entre figure et fond est rendue visible, comme une sorte de combat entre l'artiste-même et l'image.

D'une durée d'environ 11 minutes, ce film a été tourné en 16 mm, puis retravaillé numériquement, notamment pour l'animation. Cette vidéo en noir et blanc et sans parole est sonorisée. *Black* se divise en sept séquences, toutes tournées devant un fond noir, et chaque séquence présente un numéro à part entière (Fig. 4.49), chaque numéro propose un jeu entre l'artiste et le fond noir.

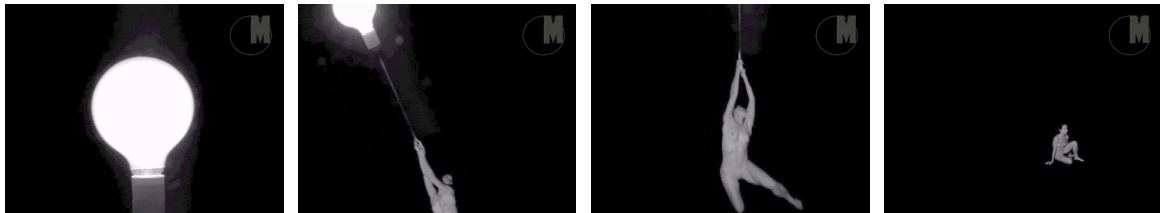
⁴⁶⁷ Aneta Grzeszykowska a fait quatre vidéos dans lesquelles le fond noir joue un rôle essentiel. *Black* est son premier film qui explore les possibilités des jeux avec le fond noir. Elle a ensuite réalisé *Headache* (2008), *Bolimorfia* (2008-2010) et *Clock* (2008-2011). Créés avec des techniques numériques de l'animation, ces trois films sont notamment conçus pour expérimenter des compositions visuelles et chorégraphiques des corps sur un fond noir, comme un prolongement de certaines parties de *Black* (tels les séquences n° 1 et n° 6).



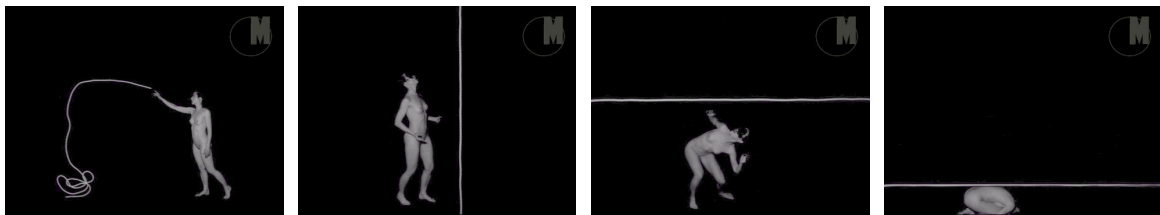
Séquence n° 1



Séquence n° 2



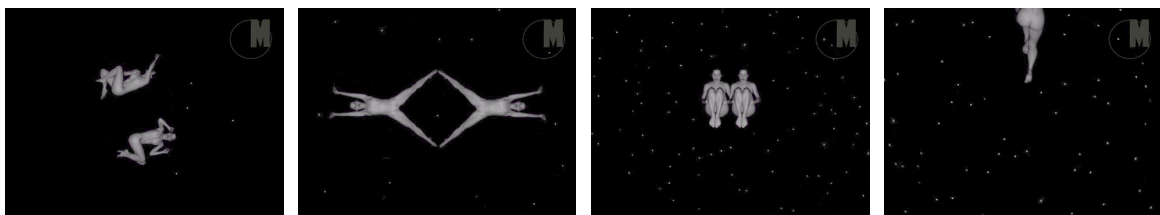
Séquence n° 3



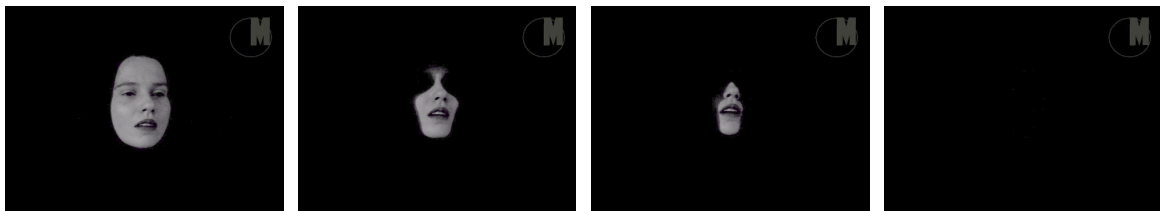
Séquence n° 4



Séquence n° 5



Séquence n° 6



Séquence n° 7

Fig. 4.49 *Black* (2007) d'Aneta Grzeszykowska – Sélection des images des séquences n° 1-7 © Aneta Grzeszykowska

La première séquence (n° 1) présente le trucage scénique du « noir sur noir ». L'image commence par un fond noir total, puis, au son d'un interrupteur (comme si on allumait la lumière), apparaît soudainement l'artiste, nue devant le fond noir. Elle revêt ensuite des gants noirs, des bas noirs, comme si elle se démembrait, puis enfle un pull noir jusqu'à ce que son corps ait entièrement disparu devant le fond noir. Son corps se dissout étrangement dans le noir. Cependant, l'artiste n'a pas vraiment caché le truc (on voit tous les tissus noirs). Lorsque les bras et les jambes sont recouverts de noir, on a l'impression que le corps est suspendu dans l'espace. Selon le même principe du jeu optique de la scène de magie, le processus de disparition provoque un jeu visuel étrange. Le corps de l'artiste donne une compréhension sur le volume, mais le noir peut atténuer toute la sensation du relief, et en reliant le fond et la figure, le noir transforme le volume en aplat. Le corps renvoie l'image de figurines en papier découpé.

Dans la séquence qui enchaîne (n° 2), le visage de l'artiste réapparaît à l'image. La caméra se rapproche et le visage devient le centre de l'image. Dans cet espace noir de l'image, il y a quelque chose de blanc qui entre dans le champ par la gauche et qui coule vers le visage, comme une matière menaçant d'envahir la figure de l'artiste. Elle y résiste en soufflant dessus mais son visage est finalement chassé par le liquide blanc. Cette matière blanche ne crée pas une nouvelle figure sur le noir, en revanche, elle envahit tout l'espace de l'image. Comme une nouvelle couche sur l'image, le blanc remplace le noir et recouvre la surface de l'image. La séquence se termine. Une sorte d'incompatibilité entre le blanc et le noir est figuré par ce mouvement d'envahissement.

Dans cette séquence, le blanc est montré comme une matière active, en mouvement, qui cherche à occuper tout l'espace de l'image. Tandis que le noir est toujours placé au fond, comme quelque chose d'immobile et de passif. La surface blanche et le fond noir, deux couches bien distinctes, révèlent deux registres de l'image – filmique (numérique) et profilmique, et il ont des rapports différents à la figure. Mais, pour la figure, entre le fond blanc envahissant et le fond noir absorbant, il existe toujours un risque de disparition.

Lorsque la séquence n° 3 commence, le noir semble resserrer le blanc, et former un iris. Le blanc n'est pas totalement effacé par ce mouvement du noir. Au contraire, cela donne une forme au blanc, et on voit apparaître une ampoule éblouissante sur le fond noir. Le spectateur comprend que ce qu'il voit n'est pas le mouvement du noir, mais celui

de la caméra qui s'éloigne de l'ampoule. Le noir reste toujours passif ; et le blanc trouve son incarnation la plus appropriée et conforme. L'incompatibilité entre blanc et noir se traduit comme l'opposition entre la lumière et l'obscurité. Le blanc prend une forme d'ampoule et devient une figure sur le noir, tandis que le noir reste toujours abstrait et informe, comme une matière qui cherche encore sa réalité et qui est le contenant de toute possibilité.

Cette séquence n° 3 travaille sur cette indétermination de l'espace noir. Lorsque l'ampoule se met à monter, on voit réapparaître le corps de l'artiste, toujours nue, accrochée au fil électrique de l'ampoule. Tirée par l'ampoule, l'artiste s'envole en tous sens. Cependant, chaque plan de traversée du champ de l'image représente une spatialité différente. Et l'enchaînement de ces images ne fournit pas de repères cohérents. Il n'y a que les fragments d'espaces qui permettent d'imaginer l'existence d'un espace immense et infini du noir. Puis l'ampoule se casse, l'artiste retombe à terre, et on retrouve les repères habituels de l'espace d'une scène.

La séquence n° 4 est un jeu entre le fil électrique et le corps de l'artiste. Le fil se met à attaquer l'artiste, et finit par la repousser vers le hors-champ. Toujours liée à l'exploration de l'espace de l'image, cette séquence peut être vue comme un jeu entre la ligne, la surface et le volume.

Le fond noir en tant qu'espace de l'image crée une ambiguïté entre le champ de l'image et le hors-champ. Cependant, dans la séquence n° 5, l'indétermination du noir ne produit pas vraiment une ouverture, la figure de l'artiste n'est plus dans l'immense espace de la représentation, dans lequel elle s'envole dans tous les sens. Expulsée par la ligne blanche (à la fin de séquence n° 4), l'artiste émerge du fond noir, de nulle part et se retrouve coincée dans un espace complètement fermé, une sorte « boîte noire » (séquence n° 5). La limite de l'espace représenté coïncide avec le cadre de l'image. Le fond noir définit la totalité du champ de la caméra, l'espace de l'image. Le fond noir marque ici la limite de la représentation.

Le noir en tant que fond conditionne ainsi tout travail de la figuration ; il offre toute possibilité, mais il impose aussi une limite. Cette limite que l'artiste a essayé de franchir, est effectivement la limite de l'image. L'espace noir désignerait donc l'espace réel de l'image. La figure est conditionnée par la dimension du fond. Cette limite dimensionnelle transforme l'espace filmique en espace pictural : le hors-cadre, le hors-champ ne sera

jamais accessible, comme la représentation en peinture. À la fin de cette séquence, avec un zoom-in, on a l'impression d'entrer dans la bouche grande ouverte de l'artiste. Ce nouvel espace impose encore un fond noir, identique aux précédents, comme si notre regard, à travers ce mouvement optique du zoom, avait pénétré le corps, et arrivait au fond de l'image, où se trouve le noir. Cette surface évoque toujours, malgré elle, une sensation de profondeur.

Le fond noir de la séquence n° 6 apparaît moins complexe : sur le fond noir, la figure de l'artiste ne semble pas en danger, et, de plus, son corps se dédouble grâce au fond noir. Comme dans des films féériques de Méliès ou de Chomón, deux corps, filmés verticalement, semblent se libérer des lois de la perspective et de la pesanteur. Ils semblent suspendus dans un immense espace noir cosmologique. Les deux corps identiques, dans des positions, parfois similaires, parfois opposées mais symétriques, créent sur le fond noir des variations de composition, accompagnées par une musique mélancolique et répétitive au piano.

Après cette chorégraphie visuelle onirique, on revient à l'univers cosmologique du noir. Comme une étoile suspendue sur un ciel nocturne, un point blanc sur le fond noir s'ouvre soudainement sur le visage de l'artiste. On retrouve ce visage sur un fond noir, au centre de l'image. C'est le commencement de la dernière séquence (n° 7). Ici, le fond noir n'est plus un fond solide derrière la figure. Le visage semble flotter sur un noir liquide. Mais il ne flotte pas vraiment, au contraire il s'enfonce dans le noir. Progressivement, le noir recouvre le creux des yeux, les joues, la bouche, et la pointe du nez, jusqu'à ce que le visage disparaisse entièrement, comme si l'artiste était absorbée par la matière noire. On retrouve alors la totalité du fond noir. Le film se termine dans cet envahissement matériel du fond sur la figure. L'artiste appelle ce fond noir un « espace parfait de non-existence⁴⁶⁸ ». C'est un fond noir qui absorbe toute sorte d'existence visible, qui met à l'épreuve notre perception visuelle.

C'est l'ambivalence du noir qui permet cette « figuration » de l'espace de l'image à la fois comme une surface/fond et comme un espace avec son volume. Chaque séquence commence et termine par une image toute noire : on peut voir le fond noir dans sa totalité, et il provoque inévitablement la disparition totale de la figure. Ces images noires se

468 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « It is not, however, usual black background, it is rather a magnetic inside of black hole, the perfect space of non-existence. » Aneta Grzeszykowska, Portfolio [en ligne], Raster Gallery, consulté le 13 mai 2018. URL : http://www.raster.art.pl/galeria/artysci/grzeszykowska/aneta_grzeszykowska.pdf

présentent à la fois comme une marque de rupture et comme une liaison entre les séquences. L'image noire peut produire un effet similaire de transition, pourtant, il peut ne pas être interprété comme une simple ponctuation. Dans le contexte du film, dans ce jeu fictif entre figure et fond, le noir s'affiche en tant qu'image qui serait plutôt l'affirmation la plus radicale de l'existence totale du fond.

Le fond noir devient-il ainsi le *sujet* du film ? Toutes ces séquences expérimentent le jeu entre le fond noir et le corps même de l'artiste. Il nous fait voir le corps de l'artiste. Mais comme le remarque Krzysztof Pijarski : « Cette noirceur joue un rôle actif - non seulement elle fournit un arrière-plan, mais marque aussi l'espace insondable et mystérieux d'un rêve, mais aussi celui de l'inconscient ; un espace où les limites du corps se dissolvent⁴⁶⁹. » L'infini, le mystère, le rêve, l'inconscient...le noir semble être tout ce qui peut dépasser notre compréhension ordinaire. Ce rôle actif se met en scène avec toute ses capacités plastiques – l'abstraction, l'expulsion, l'absorption. Cela nous dépasse parce qu'il produit aussi un lieu de suspension, non seulement pour le corps de l'artiste, mais aussi pour nos sensations : le noir nous met en suspension de tout repère sensoriel, de notre habitude de *voir*.

***Five* (2003) d'Abbas Kiarostami**

Five de Kiarostami me semble être situé au contrepoint de *Black* de Grzeszykowska. Réalisé par le cinéaste iranien en 2003, *Five* est un film inclassable, qui mélange la forme documentaire et des éléments fictifs, et qui peut être vu dans une salle de cinéma ou présenté sous forme de vidéo installation dans un musée. Le projet du film est considéré par l'auteur comme un hommage rendu au cinéaste japonais Yasujirō Ozu :

Ce qui m'intéresse, c'est que, sans raconter une histoire, les gens regardent mon travail et se racontent quelque chose. [...] Comme l'ont fait *Ozu* ou *Bresson*, il faut respecter le spectateur en ne lui imposant pas une image. Chacun peut avoir sa propre interprétation, son propre regard de mes plans fixes. Il s'agit d'inciter à regarder⁴⁷⁰.

469 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Blackness is especially important in *Black*, where it plays an active role – not only does it provide a background, it also marks the unfathomable, uncanny space of a dream, and also that of the unconscious; a space where the body's limits dissolve. » Krzysztof Pijarski, « Love and the Maiden », in Aneta Grzeszykowska, *Love Book*, Varsovie : Raster, 2011, p. 57.

470 Samuel Douhaire, « Abbas Kiarostami "Les spectateurs peuvent se laver les yeux avec mes plans fixes" » (Entretien avec Abbas Kiarostami) [en ligne], *Libération*, mis en ligne le 15 mai 2004, consulté le 12 mai 2018. URL : http://next.liberation.fr/cinema/2004/05/15/abbas-kiarostami-les-spectateurs-peuvent-se-laver-les-yeux-avec-mes-plans-fixes_479541

C'est un film sans histoire, ou plutôt, c'est un film qui ne veut pas raconter une histoire avec des images ; c'est aussi un film sans mise en scène. L'auteur a *juste* observé à travers son caméscope, de minutieux événements de la nature sur les bords de la mer Caspienne. En montrant ses longues prises en plan fixe, *Five* de Kiarostami se révèle comme un projet pédagogique qui veut réapprendre à voir au spectateur. « Une image n'est jamais sans histoire⁴⁷¹ », il faudrait juste prendre le temps de la regarder. Et cette possibilité est notamment offerte par l'arrivée de l'outil numérique. Ce film n'aurait pas pu être réalisé sans caméra numérique, à savoir celle qui se libère de la contrainte matérielle, permet d'observer les choses, de voir le monde, le réel, avec discrétion et patience.

Cette dimension temporelle me semble cruciale pour comprendre le travail de Kiarostami. *Five* dure 75 minutes, soit la longueur d'un long-métrage. Il est seulement composé de cinq segments : 1) *Bois* – un morceau de bois qui flotte dans les vagues au bord de la mer ; 2) *Belvédère* – des passants vus depuis un belvédère près de la mer ; 3) *Chiens* – un groupe des chiens sur la plage ; 4) *Canards* – la traversée d'un attroupement de canards sur la plage ; 5) *La lune et la mare* – dans la nuit, le reflet de la lune sur la surface d'un étang. Ces cinq segments sont filmés en plan-séquence fixe, sans mise en scène, ni aucune intervention (visible) du cinéaste ; sauf pour le dernier segment du film sur la lune et la mare. C'est aussi cette dernière séquence du film que nous analyserons.

Dans ce dernier segment du film, qui dure environ 28 minutes, la caméra fixe dans le noir, la surface de l'étang, sur laquelle on voit parfois un reflet de lumière, semblant être celui de la lune (Fig. 4.50). Le noir constitue le fond de base de la séquence : c'est sur ce fond que l'on voit des apparitions et des disparitions des formes. Cependant, ce fond noir ne se situe pas derrière la figure ; la figure et le fond s'entremêlent sur la même surface.

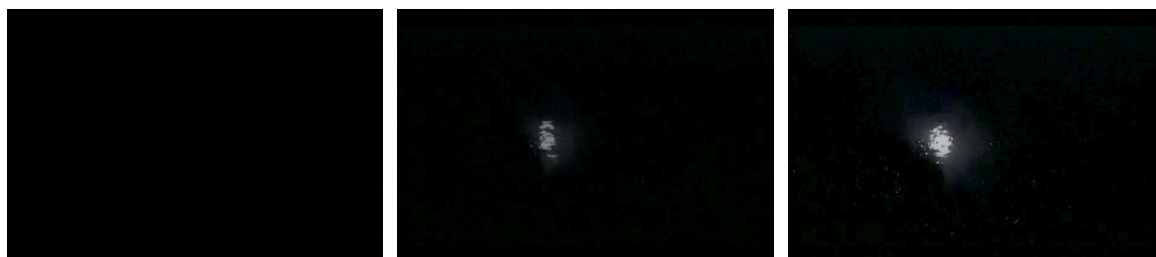


Fig. 4.50 *Five* (2003) d'Abbas Kiarostami

471 *Ibid.*

Comme la surface d'eau est perpétuellement en mouvement, la forme de ce point lumineux est changeante : elle se forme, se déforme et se reforme, tout dépend des forces extérieures de la nature, tels le vent, de petites vagues, des gouttes d'eau, des insectes, des animaux marins, la pluie. La forme ne semble jamais stabilisée, même dans le noir. Quand la lumière de la lune n'est pas cachée par des nuages, elle éclaire bien la surface, et on peut mieux apercevoir la surface ridée de l'eau et son agitation (Fig. 4.51). Dans ces conditions de regard, on a l'impression que la moindre goutte acquiert une puissance inouïe : elle crée à chaque fois un nouveau mouvement à la surface et provoque la variation incessante des formes du reflet.



Fig. 4.51 *Five* (2003) d'Abbas Kiarostami

Comme le fond et la figure de la lune se trouvent sur la même surface d'eau, le fond noir paraît aussi changeant que la forme du reflet : parfois il est plat et lisse et parfois ridé et mouvementé. Lorsque la lune disparaît, il ne reste que du noir. Ce fond noir occupe la totalité de l'image. Comme par exemple, pendant le passage de la pluie (Fig. 4.52), on est face au noir total de l'image, et soudain, par la lumière puissante des éclairs, se dévoile la surface de l'eau percée par la tombée des gouttes de pluie agissant comme des milliers de points lumineux. Le fond noir n'est plus un fond, mais l'obscurité même. Il n'indique plus la surface d'eau mais celle de l'écran de projection.



Fig. 4.52 *Five* (2003) d'Abbas Kiarostami

Lorsque le fond noir devient l'obscurité, il prend une dimension environnementale. Il crée un environnement dans lequel on attend la moindre lumière, on s'attend à voir, et on continue à écouter : les bruits, les orages, les stridulations, les coassements, les aboiements, les chants du coq et des oiseaux, et aussi le silence. L'obscurité semble créer la meilleure condition pour écouter cette symphonie nocturne. Le regard et l'écoute sont aiguisés par le noir total, puisqu'on arrive à percevoir le moindre bruit, le moindre mouvement et la moindre nuance de luminosité projetée par le reflet de la lune. Le son, le mouvement, la lumière et le noir – donc, le cinéma dans sa totalité – sont devenus les sujets de notre perception. Il serait un film que l'on ne peut pas voir en dehors d'une salle noire de cinéma.

Ces moments d'écran noir montrent que le sujet du film transcende le rapport entre figure et fond. Certaines images noires sont artificiellement créées par le cinéaste. Dans un entretien avec Geoff Andrew, Kiarostami parle la réalisation de *La lune et la mare*, très différente des quatre séquences précédentes. Ce dernier segment n'a pas été filmé en un seul et unique plan. Son tournage sur plusieurs mois est plus proche d'une réalisation classique, puisque

la lune ne brille que deux heures par nuit, au-dessus de l'étang. Il fallait aussi trouver une cadence harmonieuse entre les nuages et le ciel. Et durant ces deux heures, nous n'avions pas toujours la chance de profiter de ce jeu d'apparition et de disparition de la lune⁴⁷².

Il a fallu diviser le temps de tournage en plusieurs mois, seulement aux moments de pleine lune. Pour donner l'impression d'unité d'un seul plan, le cinéaste utilise l'image noire pour relier les plans : il dit, « Il [ce segment] a l'apparence d'un seul plan, mais en réalité, il est

⁴⁷² Entretien avec Abbas Kiarostami du making-of de *Five*, DVD, Paris : MK2 [éd.] ; Boulogne-Billancourt : TF1 vidéo [distrib.], 2008.

fait d'autant de plan qu'il y a de noirs dans le film⁴⁷³. » Chaque image noire manifeste en effet une coupure de plan. L'auteur utilise le fondu au noir pour adoucir ces ruptures et créer une continuité temporelle. On a l'impression donc que tout ce qui se passe dans le film a eu lieu dans une nuit, jusqu'à l'aube, comme si le noir permettait de vivre la nuit comme une expérience en continuité.

Dans *La lune et la mare*, le noir est donc à la fois la surface d'eau, le révélateur de l'écran, le fond de la figure lumineuse, et aussi le trucage de la continuité temporelle. En même temps, le noir est abstrait, car il n'a pas de substance. Sa présence ne décèle que l'absence. En minimalisant le contenu représentatif de l'image, le noir, avec son pouvoir d'abstraction, recrée la condition de la perception sensorielle. Ce serait dans cette démarche minimaliste que le cinéaste cherche à réapprendre à voir, à écouter. Pier-Philippe Chevigny disait,

Kiarostami tente de faire table rase de toute préconception pour retrouver quelque chose comme l'émerveillement d'origine du cinéma. Mais pour restaurer cette fascination initiale, l'Iranien devra d'abord réapprendre au spectateur à voir, en considérant qu'au cinéma, le réel puisse être une finalité en soi.⁴⁷⁴.

Le noir n'est sans doute pas le sujet de l'œuvre de Kiarostami mais il semble pourtant que le noir soit la condition nécessaire pour l'appréhension du réel. « Minimalisme formel, mais aussi (et surtout) ontologique, en tant que condition minimale de l'existence de l'art cinématographique. » Et cette condition ne peut pas exister sans le noir.

Ce noir en tant que fond dévoile l'absence de substance et de lumière, cependant, est-il *rien* ? Le philosophe, Louis Marin, avait nommé le fond noir comme *rien*, lorsqu'il analyse *Vanité*, le tableau de Philippe de Champaigne. Il s'agit d'une composition simple et frontale de trois objets peints sur un fond noir : à gauche, un vase de cristal avec une tulipe ; au centre, un crâne ; et un sablier à droite. Le fond noir permet de détacher les figures en liste et révèle ainsi un message clair de la vanité. Il écrit ensuite,

...mais que représente ce fond noir ? Rien. ...« rien » comme « le rien » : un nom qui

473 Kiarostami explique l'usage des images noires pour cette séquence : « La raison est évidente. La caméra reste fixe. Vu la lenteur du mouvement de la lune, il était impossible de la suivre. Nous avons utilisé une caméra fixe. Mais la composition du plan change très vite dans ce cas. La lune sortait parfois même de notre cadre. Nous avons donc monté ces plans en les alternant avec des noirs. Vous avez ainsi une impression de continuité temporelle. » *Ibid.*

474 Pier-Philippe Chevigny, « Five et la monstration à tempo moderne d'Abbas Kiarostami » [en ligne], *Hors Champ*, mis en ligne le 14 février 2012, consulté le 12 mai 2018. URL : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article481>

ne nomme pas, qui n'est plus qu'un nom : nom de l'innommable, lieu d'effacement de la liste, mais dont l'annulation est en quelque manière la condition de sa production visuelle et verbale ; un rien qui est un reste ; un reste qui est en excès du pouvoir de nomination, mais où ce pouvoir trouve son impulsion.

Mais si ce fond ne représente rien, il se présente en revanche comme rien ; il se présente non pas comme représentant quelque chose ; il se présente.⁴⁷⁵.

Si les objets peints peuvent être immédiatement traduits en liste de noms, c'est justement parce que l'auto-présentation du fond noir associe le fond support et le fond représenté : la transparence et l'opacité, le fond et la surface, le tableau et la représentation, se confondent là.

De la même manière, le fond noir de *La lune et la mare* de Kiarostami, se montre aussi pour lui-même. Et son auto-présentation associe le fond de l'image de représentation (la surface de l'eau, l'obscurité, l'expérience nocturne) à la surface de l'image cinématographique (l'écran), et même à son dispositif (l'obscurité de la salle de la projection). Ce film se réalise sans intention particulière de mise en scène, comme des « vues », avec une simplicité radicale de forme pour l'image du cinéma. A l'époque de sa naissance. *Five* est ainsi considéré comme

le point culminant de toute l'entreprise, permettant à l'auteur de réactualiser l'idéal originel des frères Lumière du réel à l'écran par une "monstration à tempo moderne" que la technologie numérique rend possible⁴⁷⁶.

Cependant, contrairement aux images des frères Lumière, le regard de Kiarostami ne porte plus sur le mouvement modernisé, mais sur le mouvement primitif et infime des êtres vivants :

...c'est précisément à cette toute petite échelle qu'elles traitent minutieusement d'un thème qui devient, dans le film, un sujet universel. Elles évoquent la manière dont une chose est mise en mouvement, surgit, passe et disparaît⁴⁷⁷.

Seuls le cinéma, la projection et le noir nous permettent d'apercevoir le surgissement et la disparition de cette chose.

475 Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 259.

476 Pier-Philippe Chevigny, *loc. cit.*

477 La présentation de *Five* [en ligne], *Film-documentaire.fr*, consulté le 13 mai 2018. URL : http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/15453_1

Chapitre 5

Le noir *de* l'image (La forme noire comme effet d'image)

La nature matérielle de l'image peut être pensée comme une stratification, une succession de couches. Le chapitre précédent, concernant le noir *dans* l'image, a traité la question du « fond de l'image » qui, ambivalent, absorbe parfois la figure et parfois la projette sur la surface. Il y a aussi des noirs qui ne sont pas situés derrière la figure, qui ne sont pas filmés avec la figure ; ils sont à la surface et sont fabriqués avec la machinerie cinématographique. Les objets qui seront traités dans ce chapitre consacré au noir *de* l'image, sont le cache et le fondu, ainsi que leurs variations à l'iris (le cache en forme d'iris ou le fondu à l'iris). Ils sont, la plupart du temps, en noir et occupent la marge de l'image, qu'elle soit grande ou petite. Il s'agit d'une occultation à la fois de l'espace, du champ visuel de la caméra, et aussi du temps, comme ellipse de narration. Ils sont devenus des éléments fondamentaux du langage cinématographique.

Ces formes contribuent à la narration, constituent un langage visuel spécifique du cinéma. Cette invention visuelle du langage cinématographique indique deux dimensions d'exploration formelle : l'une de l'ordre de l'espace, l'autre de l'ordre du temps. Elles suggèrent une plasticité visuelle et musicale : le cadrage de l'image et le rythme du film.

5.1 Le cache noir comme mise en forme du regard

Le sujet du cache au cinéma, un élément noir qui entoure l'image, amène à faire un lien avec la question du cadre. « Le cadre est un cache » est une formule célèbre d'André Bazin, proposée dans son texte « Peinture et cinéma⁴⁷⁸ ». Le cache est avant tout un élément technique du cinéma pour deux principaux usages : servir au trucage, auquel cas il est invisible dans l'image finale (comme la technique de cache/contre-cache) ou bien produire un effet décoratif, en ajoutant des bords noirs de formes diverses autour du sujet

⁴⁷⁸ Pour comprendre ce qu'est une image de cinéma, André Bazin la compare avec celle de peinture, en analysant les films sur l'art. La thèse principale de Bazin se construit à partir de la notion de cadre : « le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. A celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau. » Quant au cinéma, le cadre de l'image – les limites de l'écran, désigne plutôt une idée de *cache* qui « ne peut que démasquer une partie de la réalité. » L'auteur affirme donc que le cadre (du tableau) oriente l'espace vers le dedans et « tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers » ; « le cadre est centripète, l'écran centrifuge ». Au cinéma, le cadre étant un *cache* évoque donc un hors-champ suscité par l'imagination du spectateur. André Bazin, « Peinture et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Les éditions du Cerf, 2002 [1958], p. 188.

de représentation. Ce noir qui crée un nouveau contour de l'image n'est évidemment pas le sujet du regard, cependant il est bien présent dans l'image finale et il conditionne le regard du spectateur. Il nous cache quelque chose. C'est ce second usage qui lie le cache aux réflexions sur le cadre. L'idée d'André Bazin ne concernait pas l'usage technique du cache, pourtant, il me semble intéressant de voir comment le cache (en tant qu'élément technique) propose des nuances théoriques dans les réflexions autour du *cadre* de l'image cinématographique.

Penser la notion de cadre en partant du cache, c'est prendre la question à rebours. Le texte de Bazin soulève l'importance du travail spécifique du cadrage dans les œuvres filmiques, mais il propose surtout l'idée du cadre comme cache. Le cadrage n'est pas seulement l'acte de définir ce qui est montré, mais aussi ce qui n'est pas montré. Le cache révèle plutôt l'idée du masquage. Comme dit Jean-Louis Comolli,

le principe même du cadrage est de masquer une part importante du champ visible, non incluse et non affichée dans l'œillet ou sur l'écran dont se sert le filmeur. Cadrer revient donc à occulter ce qui n'est pas cadré⁴⁷⁹.

Le cadre est un cache ; le cadrage est le masquage. Un cache noir serait comme un autre cadre, employé à la volonté de l'auteur, pour substituer la forme du cadre imposée par une convention technique du cinéma. Au lieu d'éliminer simplement ce qui n'est pas à montrer en dehors du cadre, l'ajout du cache dans un cadre souligne de manière explicite l'effet de masquage : la partie à éliminer prend une forme en fonction de la composition de l'image et elle existe en tant que *noir*.

La notion de cadre est une question fondamentale du cinéma. C'est à partir de la limite visuelle imposée par le cadre que le cinéaste crée un univers – visuel, narratif, psychique. Et si le cache permet de réfléchir sur le cadre, comment se situe-t-il dans ces discussions ? Quelles sont des idées suggérées par le cache noir autour d'une image ? Pour arriver à cela, je commence par revoir quelques définitions du cadre. Une première définition minimaliste du cadre : le cadre est « ce qui fait que l'image n'est ni infinie ni indéfinie, ce qui finit l'image, l'arrête⁴⁸⁰. » En partant de cela, Jacques Aumont analyse la notion du cadre en distinguant trois aspects : le *cadre-objet*, le *cadre-limite*, et enfin, le *cadre-fenêtre*. Brièvement, pour la première catégorie – le *cadre-objet* –, il s'agit d'un

479 Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, « Cache », *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Lagrasse : Verdier, 2015, p. 97-98.

480 Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Paris : Ed. de la Différence, 2007, p. 122.

aspect tangible du cadre, à savoir l'encadrement matériel et physique du tableau. En entourant l'œuvre, ce cadre « lui *fabrique* un environnement⁴⁸¹ ». Comme « la mise en condition *matérielle* et *psychologique* du spectateur⁴⁸² », le *cadre-objet* du tableau assure les fonctions perceptive et symbolique. La deuxième catégorie de cadre – le *cadre-limite* – désigne la limite matérielle de l'image même (sans encadrement), autrement dit, la limite visuelle de l'image. Le *cadre-limite* « en règle les dimensions et les proportions ; il en régit la composition⁴⁸³. » Et comme l'auteur souligne, le cadre est l'opérateur de réflexivité : il s'agit d'une limite qui se définit toujours avec l'existence du *hors-cadre* :

C'est-à-dire que les sens, tous les sens possibles d'un tableau, sont à la fois contenus dans le tableau lui-même *et* à lire depuis son dehors, le dehors le plus radical possible, celui où plus rien de l'image existe⁴⁸⁴.

Quant à la troisième catégorie – le *cadre-fenêtre* – elle serait proche du « cache » bazinien qui désigne l'existence fictionnelle du *hors-champ*. Mais la spatialité fictionnelle formée par le *cadre-fenêtre* n'est pas une spécificité de l'image du cinéma, elle se trouve aussi dans la peinture. Le *cadre-fenêtre* est donc « l'opérateur d'une certaine vue (la peinture en effet *donne* à voir, et inséparablement enferme le regard, fait ne pas voir)⁴⁸⁵. » Le *cadre-fenêtre* ne ferme pas le regard, au contraire, il donne « ouverture sur la vue et l'imaginaire⁴⁸⁶ » ; il fait voir.

La notion de cadre peut ainsi se diviser en trois catégories selon leur relation à la réalité : le *cadre-objet* manifeste l'aspect tangible du cadre, un conditionnement matériel sur la perception du spectateur ; le *cadre-limite* met en évidence sa réflexivité en évoquant à la fois l'image et l'environnement réel en dehors de l'image (le *hors-cadre*) ; le *cadre-fenêtre* ne ferme pas la représentation à l'intérieur de la surface d'image, et définit un champ visuel tout en provoquant un champ imaginaire.

Comment le cache noir se situe-t-il dans ces définitions ? À l'origine, le cache est un élément technique, donc avant tout tangible. On pourrait donc considérer ce genre de cache comme *cadre-objet*. Une des premières formes de cache utilisée pour une image projetée est celui de la lanterne magique. Matériellement, il s'agit d'une monture montée

481 *Ibid.*, p. 123.

482 *Ibid.*, p. 130.

483 *Ibid.*, p. 124.

484 *Ibid.*, p. 125.

485 *Ibid.*, p. 126.

486 *Ibid.*, p. 126.

ou collée sur la plaque : ce cache permet de combiner la plaque de dessin et celle de protection, et de masquer le bord ou des détails non désirés de l'image. Comme un cadre de peinture, le cache en papier opaque, posé sur la plaque, peut avoir des formes différentes pour des raisons esthétiques et il assure notamment la fonction perceptive du cadre. (Fig. 5.1, 5.2).

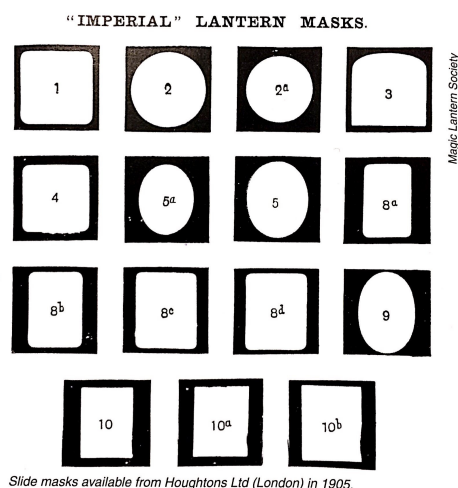


Fig. 5.1 Caches de la plaque de lanterne magique



Fig. 5.2 Plaques photographiques avec les caches noirs

Cependant, lorsqu'il s'agit d'une image projetée, comme celle de la projection de lanterne magique, ce cache n'est plus vraiment un *cadre-objet* : il est devenu une ombre projetée, un contour de l'image dans l'image. Il se présente même comme un *cadre-limite*.

Dans la projection cinématographique, on retrouve ce même type de cache, le « cache d'écran⁴⁸⁷ », qui peut être un rideau noir installé à côté de l'écran ou un masque noir placé devant la fenêtre du projecteur. Le masque noir devient lui aussi une ombre projetée comme le cache de la plaque de lanterne, et il se situe donc dans une zone ambiguë *entre* deux premières catégories du cadre. Dans ce sens-là, l'équivalent du *cadre-objet* du tableau serait juste les rideaux noirs, ou simplement, le *noir* de la salle⁴⁸⁸. Comme Jacques Aumont le remarque :

487 Le cache noir du cinéma est produit de deux manières : avec un « cache de fenêtre » lors de la prise de vue photographique (installé devant la fenêtre de la caméra), et avec le « cache d'écran » à la projection (comme le rideau noir installé à côté de l'écran ou le masque noir placé devant la fenêtre du projecteur).

Voir Vincent Pinel, Christophe Pinel, « Cache », in *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 3ème édition, 2016 [Nathan, 1996], p. 34.

488 Voir le chapitre 8.

D'abord, c'est le noir autour de l'image qui, littéralement, la rend visible : en plein jour, elle pâlit et s'efface, elle s'altère plus radicalement encore que le tableau sous une lumière crue. Plus profondément, c'est le noir qui matérialise la part d'ombre et de mystère de la séance : c'est lui qui fait exister les fantômes sur l'écran⁴⁸⁹.

Et, selon lui, c'est ce noir du dispositif-cinéma qui encadre et présente matériellement et symboliquement l'image comme « la meilleure figure⁴⁹⁰ » du *cadre-objet*.

Si le cache noir en tant qu'image projetée perd sa matérialité de cadre, il assure encore la fonction perceptive de l'image. Il est considéré comme un élément technique et décoratif pour mettre en valeur l'image : il permet de « donner plus de valeur, plus de relief à l'image projetée » et aussi de supprimer certaines parties de l'image « pour concentrer l'attention du spectateur sur d'autres plus importantes⁴⁹¹. » Ce cache noir projeté occupe donc la partie périphérique de l'image pour guider le regard de spectateur vers le centre où se trouve le sujet de représentation. Même s'il occupe une partie de l'image projetée, on le considère comme non-image et on ne le confond pas avec l'image. Lors de la projection, on aperçoit visuellement que ce cache noir est posé « sur » l'image ou « devant » l'image, comme un cadre, ce qui permet « une transition visuelle entre le lieu où est présenté le tableau et la surface de la toile⁴⁹² », donc, entre l'espace obscur de la projection et la surface de l'écran. Le cache noir, bien qu'il soit « non-image », demeure déterminant pour la composition de l'image.

Ce noir peut aussi être créé avec le « cache de fenêtre », installé devant la fenêtre de la caméra, lors de la prise de vue photographique. On obtient ensuite une image cadrée par une bordure noire, proche du cache projeté de la lanterne. Cet usage du cache est notamment fréquent durant la période du cinéma muet et n'est pas sans lien avec la

489 Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 131.

490 *Ibid.*, p. 132.

491 Georges-Michel Coissac, *La Théorie et la pratique des projections*, Paris : Maison de la Bonne Presse, 1906, p. 382-383. L'auteur explique ainsi : « Nous avons parlé plus haut du cadre noir ou cache dont on se sert en projection pour donner plus de valeur, plus de relief à l'image projetée. Ces caches ont une importance considérable : il suffit, dans une longue série de projection carrées, de mélanger quelques diapositives à caches ronds ou ovales pour constater qu'elles donnent satisfaction aux spectateurs par cette seule distinction dans le cadre. Elles rompent la monotonie. D'autre part, il y a souvent lieu de supprimer dans une image certaines parties pour concentrer l'attention du spectateur sur d'autres plus importantes. Le cache peut opérer cette élimination pour tout ce qui entoure le sujet principal en couvrant ce qui peut être enlevé autour de lui. Partant de ce principe, on conçoit que le cache ou passe-partout des diapositives de projection peut avoir n'importe quelle forme et qu'il faut lui faire surtout de jouer le rôle d'éliminateur en lui donnant seulement par des courbes étudiées un aspect aussi gracieux que possible. » Livio Belloï, « Reconfigurations. La question du plan emblématique », in Michel Marie, Laurent Le Forestier (dir.), *La firme Pathé frères 1896-1914*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004, p. 185.

492 Jacques Aumont, Michel Marie, « Cadre », in *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 3^{ème} édition, 2016 [2005], p. 41.

tradition des images de lanterne magique. Les cinéastes du muet ont beaucoup joué avec les caches de formes variables, afin d'adoucir les contours de l'image ou changer la forme rectangulaire de l'image imposée par les conventions de la norme industrielle. Le noir est donc utilisé pour « recadrer » l'image. Cela rejoint les remarques d'Henri Alekan autour du rapport entre la lumière et la composition : « Les ombres jouent un rôle primordial, par "effacement" des surfaces inutiles au moyen de véritables "recadrages" pratiqués à l'intérieur du format cinématographique imposé⁴⁹³. » Ces « ombres » sont bien les caches ou les iris⁴⁹⁴ de toutes formes.

Henri Alekan souligne ainsi le caractère « compressif » du cadre ainsi que le caractère « expansif » de la lumière : le cadre « joue un rôle "compressif" par "enfermement" du sujet, alors que la lumière joue un rôle "expansif", non limitatif, car sa source est hors du cadre, elle suggère constamment son origine solaire en nous reliant à l'univers⁴⁹⁵. » Et donc, pour « forcer l'attention » du spectateur sur le sujet, les cinéastes peuvent utiliser

une composition refermée sur elle-même au moyen d'artifices plastiques [...]. Cette frontière, faite généralement de surfaces sombres, joue le rôle de "passage" progressif entre le sujet exprimé et l'évasion vers l'extérieur. Le cadre devient alors subjectivement perméable, laissant vagabonder hors de ses limites l'imagination du spectateur⁴⁹⁶.

Ces surfaces sombres – le cache, l'iris, ou "l'ombre" évoquée par Alekan – se rattachent donc à la notion de cadre et se situent à la croisée de l'idée de *cadre-limite* et de celle de *cadre-fenêtre*.

Le cache, souvent utilisé avec un plan rapproché ou un gros plan, finit par devenir

493 Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris : Le Sycomore, 1984, p. 218.

494 L'iris est un type de diaphragme des plus communs. Il s'agit d'un élément « situé au cœur de l'objectif de prise de vues : il est constitué d'un anneau de fines lamelles métalliques mobiles qui s'ouvre ou qui se ferme concentriquement comme la pupille de l'œil et qui permet ainsi de contrôler la quantité de lumière traversant l'objectif. » Vincent Pinel, Christophe Pinel, « Iris », *op. cit.*, p. 152. Lorsque l'iris représente une forme de cache, il prend la forme du diaphragme à l'iris, c'est-à-dire, composé des lamelles fine pour faire l'ouverture et la fermeture. Mais « on place l'iris à l'extrémité de l'objectif de la caméra et, à l'aide d'une manette, on l'ouvre ou on le ferme. Comme il est dans le champ de l'objectif, il est filmé en tant qu'objet extérieur. Il ne produit donc pas un fondu d'ouverture ou de fermeture, contrairement au diaphragme. Il décrit sur la pellicule un rond entouré de noir, qui s'agrandit ou qui diminue à volonté. » Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, Paris : Nouveau Monde, 2010, p. 411-412. Mais on peut aussi créer un fondu à l'iris avec cet élément pour faire l'ouverture et la fermeture d'un plan ou d'une séquence d'un film.

495 Henri Alekan compare les effets produits par deux sources de lumières : la source de lumière solaire nous attire vers l'extérieur du cadre, alors que la lumière artificielle – tels le feu, la chandelle, la lampe – nous contraint à un regard intérieur. Henri Alekan, *op. cit.*, p. 214.

496 *Ibid.*

un code spécifique pour souligner ou isoler un élément important dans la narration cinématographique. Depuis, cet usage a été totalement codifié, et désigne même, dans le cinéma contemporain, une intention particulière pour imiter des effets narratifs et esthétiques du cinéma muet, comme dans *Lisbon Story* (1995) de Wim Wenders ou encore dans *The Artist* (2011) de Michel Hazanavicius.

Que ce soit lors de la prise de vue ou en post-production, ce noir s'incruste dans l'image même et fonctionne parfois comme *cadre-limite*, parfois *cadre-fenêtre*. Si ce noir est considéré comme *cadre-limite*, il concerne la question du format d'images (format de projection) : les bords noirs permettent des variations sur le rapport largeur/hauteur de l'image et aussi de réguler le décalage entre les proportions de l'écran et de l'image. Différents formats ont été inventés au fil de l'histoire du cinéma⁴⁹⁷, ce qui permet de proposer différentes visions et d'inventer de nouvelles formes de mise en scène en jouant différentes compositions visuelles. Chaque format peut ainsi représenter une vision attachée à une époque spécifique. Certains cinéastes jouent cette dimension historique du format d'images comme un repère narratif du temps dans le récit de l'histoire. Par exemple, dans *Au-delà des montagnes* (2015), le cinéaste chinois Jia Zhangke utilise trois formats dominants de l'histoire du cinéma (4:3, 16:9, 2.35:1) pour différencier trois époques (1999, 2014, et 2025) de son récit.

Le cache est un élément pour transformer, décorer, limiter et aussi élargir le cadre de l'image, il participe ainsi aux jeux de montrer-cacher du cinéma. La présence du cache souligne le fait qu'il y a des choses que l'on ne peut pas voir : elles sont *cachées*. Cette volonté de « cacher » met en évidence la limite de l'image, et donc, celle de la représentation.

497 La question du format d'images est associée à la notion du cadre, mais elle est notamment attachée au développement technologique de l'industrie audio-visuelle. Par exemple, le format standard d'images du cinéma muet était 1 x 1,33 (hauteur sur largeur), et puis avec l'arrivée du parlant, il est devenu 1 x 1,19 pour intégrer la bande son ; et à partir de 1950, pour se distinguer de la taille des écrans de télévision, plusieurs procédés sont inventés pour donner une vision plus large, plus spectaculaire, comme par exemple, le lancement du format CinemaScope (1 x 2,35 à la projection), ou encore, le lancement du format Imax, pour lequel les images sont en format 1 x 1,39, mais elles sont inscrites horizontalement sur une pellicule 65/70 mm (la taille du photogramme est ainsi 70 mm x 48,5 mm, sur quinze perforations à défilement horizontal) et elles sont projetées sur un très large écran de 20 à 30 m. Le développement des formats d'images (de projection) se rapproche toujours plus en moins de la perception visuelle de l'œil humain. « Il s'agit de viser (sans l'atteindre) une similarité entre champ visuel (binoculaire) et projection (monoculaire), entre champ non-cadré et champ cadré. » (Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, 2015, p. 234) Mais le champ visuel circulaire proposé par le format Omnimax (une déclinaison de l'Imax) change la perception sur le cadre de l'image : « le cadre n'est plus vraiment perceptible » Et cela efface aussi le hors-champ, et « la possibilité de raconter une histoire ». Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, « Formats de projection », *op. cit.*, p. 234. Voir aussi Emmanuel Siety, « Cadrage/Décadrage », in Antoine de Baecque, Philippe Chevalier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, 2ème édition revue et augmentée, Paris : Presses Universitaires de France, 2016 [2012], p. 118 ; Vincent Pinel, Christophe Pinel, *op. cit.*, p. 126-127.

Le cache noir délimite une zone pour donner à *voir* comme un tableau, et il peut aussi fonctionner comme une fenêtre qui fait voir. À ce moment-là, le cache en tant que *cadre-limite* se transforme en *cadre-fenêtre* : il réduit l'image en masquant une partie du champ et évoque un hors-champ. Dans le cinéma narratif, cette partie occultée par le noir devient un outil essentiel, pour les cinéastes, permettant de façonner le regard vers un monde imaginaire.

Le cache se révèle élément décoratif, figuratif mais aussi narratif de l'œuvre filmique. Très tôt dans l'histoire du cinéma, les jeux formels des caches font partie de l'exploration du langage cinématographique. Lors de la prise de vue, la forme du cache peut créer une sorte de cadre spécifique aux images et ainsi évoquer une vision singulière : le regard. Le regard permet de montrer ce que voit le personnage du film, de voir ce qu'il voit. A l'époque du cinéma muet, les cinéastes ont principalement utilisé le cache pour montrer ce que voit le personnage au travers d'un dispositif (jumelles, microscope, serrure...). Le cache simule la forme du regard singularisé (voire spectacularisé) par l'appareil oculaire. Et le plan subjectif est ainsi inventé à partir de cette association. Plus tard, des cinéastes expérimentaux remettent en question ce code formel en faisant exploser la convention narrative du cinéma classique avec des jeux de caches. Le *cadre* se multiplie au sein d'une image, et le regard aussi. Le cache noir n'est plus utilisé pour évoquer tel ou tel regard d'un personnage fictif ; en revanche, il suggère, avec différentes formes du noir, un point de vue du cinéaste face au médium cinématographique.

Le cache noir comme forme du regard unique au cinéma muet

Le cache circulaire s'impose très tôt comme une forme privilégiée pour figurer le regard. Avant d'être utilisé comme un outil filmique, le cache circulaire a été une forme dominante pour la projection des plaques de lanterne magique. Comme le note Livio Belloï, « Même si la composition de ces plaques a admis, tout au long de son histoire, des formes très variées, il semble que l'usage de la disposition circulaire se soit fixé très tôt et ait pris force de norme jusqu'à la fin XIXe siècle⁴⁹⁸. » Lorsque le format rectangulaire des vues photographiques et cinématographiques remplace le cercle lumineux de l'image projetée, le cache circulaire est toujours considéré comme une forme pour mettre en valeur des détails photographiés en gros plan. Les vues microscopiques semblent être une

498 Livio Belloï, « Reconfigurations. La question du plan emblématique », *loc. cit.*, p. 184.

juste « alliance entre le motif circulaire et la figure du gros plan⁴⁹⁹ » qui se crée « hors cinéma » et qui « se rejouera, tout en se déplaçant, non plus hors cinéma, mais *en* cinéma : elle tiendra lieu de point de référence dès lors que la représentation cinématographique s'efforcera de rendre compte d'un regard exercé depuis la diégèse⁵⁰⁰. » Le spectacle se joue sur le regard en donnant à *voir* et il fait voir la vue sous *condition*, il fait voir « *voir* »⁵⁰¹. Et la forme circulaire du cache manifeste une première figure d'un regard conditionné (et aussi spectacularisé) par les instruments optiques.

Deux films de 1900 – *Ce qu'on voit dans un télescope* (*As Seen Through a Telescope*) et *La loupe de grand-maman* (*Grandma's Reading Glass*) de George Albert Smith, sont considérés comme les premiers films dans ce registre. La présence du cache modifie le cadre de l'image en ajoutant un sens narratif : le cache circulaire est utilisé pour simuler la vue créée par un instrument optique – un télescope et une loupe (Fig. 5.3, 5.4).

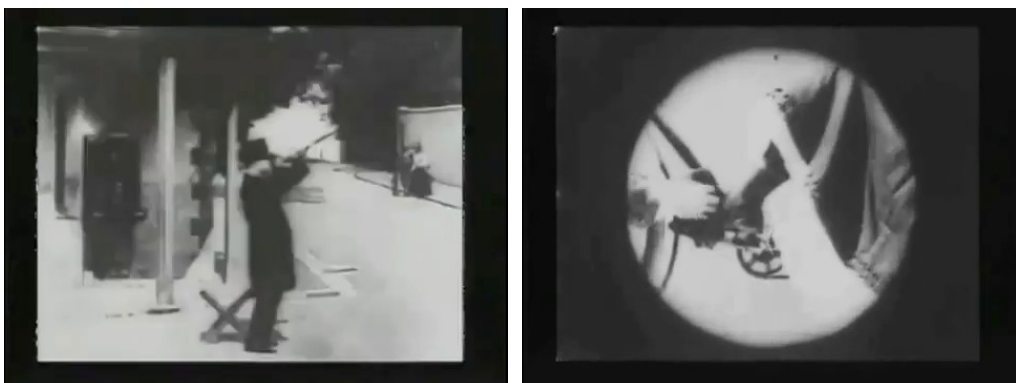


Fig. 5.3 *Ce qu'on voit dans un télescope* (1900) de George Albert Smith

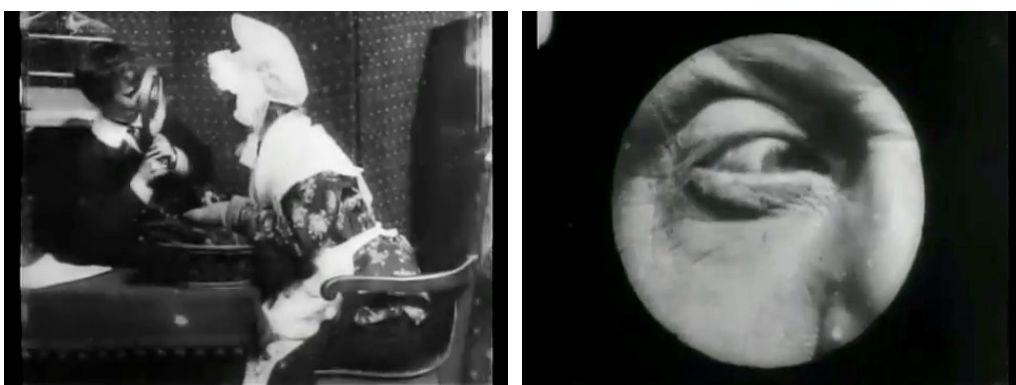


Fig. 5.4 *La loupe de grand-maman* (1900) de George Albert Smith

499 *Ibid.*, p. 185.

500 *Ibid.*

501 Cf Philippe Dubois, « Le Gros plan primitif », in Philippe Dubois (dir.), *Le Gros plan, La revue belge du cinéma*, n° 10, hiver, 1984-1985, p. 19-34.

Les images encadrées par le noir incarnent une vision conditionnée par un dispositif spécifique. Le gros plan en forme circulaire sur des détails suggère quant à lui la capacité d'agrandissement des instruments qui permettent de montrer ce que l'on ne peut pas voir à l'œil nu. Il y a donc un rapprochement entre l'observateur de l'objet à travers le regard ; et grâce au cache noir, le regard se fixe sur le centre de l'image et affirme ce regard singulier de l'observation. Dans ces deux films, l'alternance entre les plans sur le regardant et sur le regardé, suggère que le gros plan en cache noir est le point de vue, le regard subjectif du personnage. Créé par le montage, cette alternance peut produire un effet « amusant ». Pour François Jost :

Ce pouvoir de « tailler » dans le réel...trouve son prolongement dans le fait que cette présentation de l'objet dans le cache entraîne un isolement par rapport au contexte visuel qu'il nous est donné de voir avant et après (« on ne s'évade pas de l'iris », dira Epstein) : même lorsqu'il s'agit d'une loupe qui, normalement, n'occulte pas le champ extérieur à la lentille, tout ce qui est hors du cercle est noir. Rien n'existe que l'objet observé⁵⁰².

Ici, le noir permet donc de faire une sélection visuelle, il sert à découper (à « tailler ») tout ce qui est hors du cercle (le réel) et le transforme en « non-image » dans une image. Le cache noir fonctionne plutôt comme *cadre-limite* qui exclut l'existence du hors-champ. Il demande plus d'attention et de concentration de la part du spectateur sur ce qui est montré à l'écran, et il suggère en même temps que le cinéma, est lui-aussi, un instrument de vision, d'observation. Entre *cadre-limite* et *cadre-fenêtre*, le noir du cache forme donc un terrain de jeux de montrer/cacher, de vision objective/regard subjective, les jeux essentiels du médium cinématographique.

Cet usage a été très vite accepté et codifié dans le récit filmique : on peut le trouver dans de très nombreux films muets, comme par exemple, la vue à travers une loupe dans *L'eau merveilleuse* (1901), la vue à travers un microscope dans *The Unclean World* (1903) de Percy Stow, ou dans *Cheese Mites* (1903) de F. Martin Duncan, qui sont toujours représentées par des images en gros plan encadrées par du noir de forme circulaire. Même si dans les plans subjectifs de *Cheese Mites*, la taille du cache noir a été beaucoup réduite, elle n'apparaît plus dans les quatre coins de l'image et la forme du cache n'est plus complètement circulaire, le réalisateur a toujours gardé un petit coin noir dans l'image

⁵⁰² François Jost, *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec, Paris : Nuit blanche/Méridiens Klincksieck, 1998, p. 42.

pour suggérer le regard du personnage et la présence du microscope, de l'instrument. Le gros plan suggère un acte d'examiner par la vue, tandis que le noir, ayant une certaine "neutralité", renforce cette impression de l'observation à *travers* un instrument scientifique.

Voir et regarder à *travers* quelque chose. C'est bien ce « à travers quelque chose » qu'évoque la notion même de médium. Comme le dit François Jost,

le cache joue moins comme une icône de l'objet qui médiatise la vue que comme un indice des yeux qui passent à travers. Il invite le spectateur à comprendre l'image comme filtrée par un regard particulier⁵⁰³.

Notre regard est attiré par ce regard « singulier », cerné par le noir ; on voit ce que le personnage voit et on voit « voir ». Le cache facilite cet insert du regard dans la narration du cinéma muet ; tandis que le noir indique ainsi une double présence du médium à la fois comme instrument diégétique et la machine de vision du cinéma même.

D'autres formes de cache peuvent aussi suggérer un plan subjectif⁵⁰⁴. Toujours lié au regard du personnage, le cache dans le fameux film de Ferdinand Zecca – *Par le trou de serrure* (1901) est sous forme de serrure (Fig. 5.5). Ici, la forme du cache suggère que le personnage regarde, à travers le trou de la serrure, des locataires dans leurs chambres. La représentation du regard semble identique que dans les films précédents, et pourtant, dans ce film, le regard n'est pas conditionné par un instrument d'optique. Le noir n'évoque plus une vision instrumentalisée, mais il indique toujours une présence du dispositif du regard. En revanche, ce noir n'est pas vraiment là pour que l'on voit mieux, il désigne plutôt un « obstacle » par rapport au regard ; il est quelque chose qui nous empêche de voir – c'est la porte fermée de la chambre.

503 *Ibid*, p. 40.

504 Concernant le plan subjectif, le texte de François Jost indique cinq critères qui permettent d'identifier des images comme subjectif. Voir François Jost, « Narration(s) : en deçà et au-delà », in *Communication*, n° 38, 1983, p. 196.

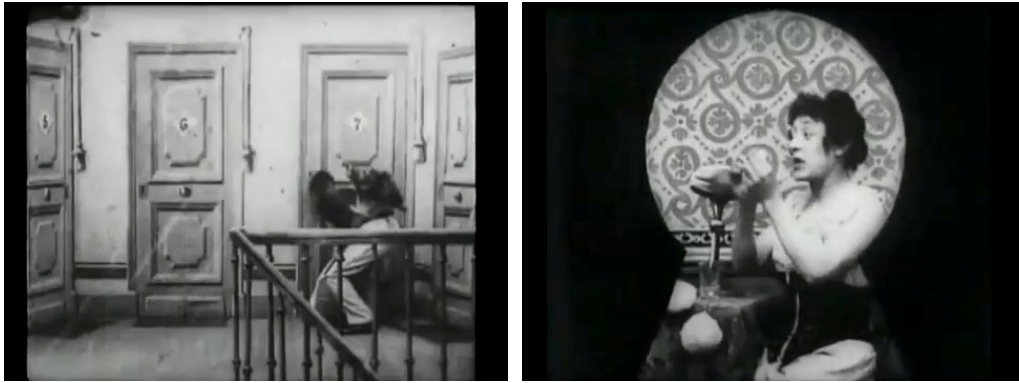


Fig. 5.5 *Par le trou de serrure* (1901) de Ferdinand Zecca

Comme le cache circulaire, le cache en forme de serrure crée un effet de focalisation du regard. La spectacularité de l'image n'est pas donnée par l'effet d'agrandissement de l'instrument optique comme d'autres films précédents, car l'image qui suggère le regard de voyeur n'est pas en gros plan, mais plutôt en plan rapproché : on regarde l'image avec une « distance ». Cette distance met en évidence la clandestinité de l'acte de voir dans ce récit. On peut voir ce qui se passe dans ces chambres, mais seulement avec une « bonne distance ». Ici, un regard cerné par le noir révèle de manière explicite la vision voyeuriste du cinéma. La présence du noir (occupant presque la moitié de l'image) réduit le champ visuel du voyeur et aussi le nôtre comme si elle était en train de nous dire que cette vision clandestine doit être « limitée ». Quelque chose d'opaque, ayant sa valeur narrative et plastique, raconte aussi une psychologie du regard. Le noir fonctionne comme *cadre-fenêtre* : il occulte une partie d'accès visuel tout en gardant une spatialité continue dans le hors-champ. Il provoque surtout une confrontation de notre regard à sa limite. La partie visible est devenue une sorte de zone « illégale », un accès à une réalité fantasmée.

L'association entre le cache et le regard subjectif est bien présent dans le cinéma des premiers temps ; « de même, l'emploi du cache, sans personnage qui regarde, pour concentrer l'attention du spectateur sur un détail, restera longtemps en vigueur⁵⁰⁵. » Le cache noir en forme de serrure provoque presque les mêmes effets que le cache circulaire, mais il me semble révéler plus de choses « cachées » que « montrées ». Il met en forme d'un regard et indique une zone à voir, mais l'accès de l'image est bien limité. Montrer, c'est cacher ; la mise en forme de l'image par le cache noir nous amène directement aux réflexions autour du cadre du cinéma :

⁵⁰⁵ Elena Dagrada, « Un regard indiscret – le regard subjectif aux premiers temps du cinéma », in André Gaudreault (dir.), *Ce que je vois de mon ciné : la représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, note 18, p. 26.

Le récit cinématographique, comme le récit romanesque, revient à dissimuler pour un certain laps de temps les révélations, découvertes, informations, précisions ou rebondissement, de manière à assurer une mise en suspens propre à exciter le désir d'une suite. Mieux, le principe même du cadrage est de masquer une partie importante du champ visuel, non incluse et non affichée dans l'œillet ou sur l'écran dont se sert le filmeur⁵⁰⁶.

Dans un film comme *Par le trou de serrure* de Zecca, la dissimulation, le suspens, l'excitation du regard sont sans doute apportés par le récit du voyeurisme, mais la présence du noir, en étant elle-même le principe d'occultation, accentue, d'une manière explicite, le jeu de masquage cinématographique. Si, comme dit Jean-Louis Comolli, « le cadre est une oscillation entre conscience du contour et conscience du contenu⁵⁰⁷ », l'utilisation du cache semble renforcer davantage ce lien entre ces deux états du spectateur face aux images, en étant lui-même entre deux états – entre *cadre-limite* et *cadre-fenêtre*, lorsqu'il représente une condition de voir du récit et qu'il délimite le contour de l'image.

506 Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, « Cache », *op. cit.*, p. 97.

507 Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 33.

Jeu de cache et regard multiplié – *Film Ist.* (2002) de Gustav Deutsch & *Instructions For a Light and Sound Machine* (2005) de Peter Tscherkassky

Le regard formé par le cache représente un regard médiatisé (au travers d'un instrument) et présente un point de vue spécifique et individuel. Deux artistes autrichiens – Gustav Deutsch et Peter Tscherkassky – détournent la fiction scopique du cinéma en explorant la forme codifiée du cache.

Film Ist. est, comme écrit Livio Belloï, « une tentative de définition du cinéma en acte, formulée dans la chair même des images⁵⁰⁸ ». Afin de définir ce qu'est le film en tant que médium, ce qu'est le cinéma en tant que dispositif, Gustav Deutsch retourne aux origines différentes du cinéma, avec un corpus très large et divers, principalement issu des films d'archives et du cinéma muet. Présenté sous forme d'une trilogie, le projet *Film Ist.* (1996-2009) se déploie en treize parties, comme treize chapitres numérotés, avec chacun une thématique explorée par l'histoire du cinéma⁵⁰⁹. La réponse à la question n'est donc pas qu'une seule, mais plusieurs, et elles se développeront en fonction de l'évolution du cinéma, comme un livre qui se lit sans fin.

En ce qui concerne le cache et son rapport au regard, un thème conventionnel développé par le cinéma muet est aussi traité comme un thème spécifique dans le projet *Film Ist.* Il s'agit du chapitre 7.2 sur le comique. Ce chapitre peut être divisé en trois parties : 1) regarder à travers un trou de serrure, 2) regarder à travers le télescope, et 3)

508 Livio Belloï, « Penser en images. Notes sur Gustav Deutsch », in *Trafic*, n° 84, Hiver, 2012, p. 89.

509 Avant de commencer la pratique du *found footage* dans les années 1990, Gustav Deutsch avait notamment travaillé en vidéo avec une approche à la fois socio-politique et artistique. Le projet de *Film Ist.* est le premier travail sur des films d'archives, et il est conçu comme une tentative de définir le médium cinématographique à partir de ses origines diverses. Ce grand projet est considéré par l'artiste comme un questionnement sans fin sur le cinéma et il est souvent présenté sous forme de trilogie : la première partie du projet *Film Ist.* [1-6], élaborée entre 1996 et 1998, est principalement composée des films scientifiques, éducatifs et industriels, issus des archives autrichiennes et allemandes ; ensuite, entre 1999-2002, la deuxième partie [7-12] s'est construit à partir des films produits en tant que spectacle populaire à l'époque du muet ; réalisé en 2009, la troisième partie du projet, intitulée *Film Ist. a girl and a gun*, est structurée de manière un peu différente que les épisodes précédents : il se construit en 5 actes sur un des thèmes les plus anciens de cinéma et de l'humanité – la confrontation des sexes. Le travail de *Film Ist.* est principalement fondé sur la catégorisation des images au moyen d'un montage à la fois structurant et poétique, avec des associations d'images conçues à partir de leurs formes ou leur contenu représentatif. Différentes catégories sont présentées en différents chapitres. Cette forme permet de rajouter des sous-chapitres, de créer de nouveaux chapitres et donne ainsi une ouverture à des possibilités infinies de réponses. Comme disait l'artiste, « C'est de cette possibilité que découle l'ouverture dans la structure de *FILM IST.* Un chapitre n'est jamais fini. Je peux facilement ajouter un nouveau sujet. La limite n'est que financière. » André Habib, Micheal Cowan, « Was Ist Film ? : Entretien avec Gustav Deutsch » [En ligne], *HORS CHAMP*, mis en ligne le 11 octobre 2011, consulté le 28 mai 2018. URL : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article458> Voir plusieurs analyses de Livio Belloï consacrés au projet *Film Ist.*, tels Livio Belloï, « Penser en images. Notes sur Gustav Deutsch », in *Trafic*, n° 84, Hiver, 2012, p. 89-98; Livio Belloï, « Pièces rapportées. Art de la trouvaille et science du montage selon Gustav Deutsch », in *Cinémas*, Vol. 21, Issue 1, Automne, 2010, p. 153-181; Voir aussi la page de présentation des films de Gustav Deutsch. URL : <https://www.gustavdeutsch.net/en/films-videos> ;

regarder à travers une fenêtre, un vide. Trois manières de regarder sont mises en œuvre pour montrer le mécanisme du regard.

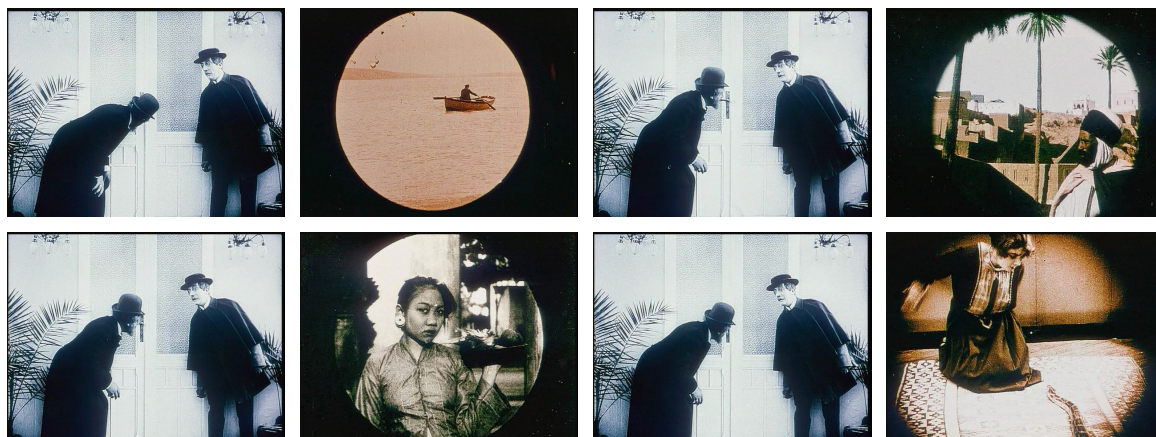


Fig. 5.6 *Film Ist. 7.2* – 1ère partie (2002) de Gustav Deutsch
(lecture des images de gauche à droite et de haut en bas)

Dans chaque partie, on a toujours un plan (ou deux pour la seconde partie) sur le sujet regardant, comme plan de base : deux hommes devant la porte pour la première partie ; un tireur sur le rocher et ensuite des marins pour la seconde ; une femme et un homme devant une entrée pour la dernière. Comme une base narrative, ces plans se répètent toujours à plusieurs reprises pour enchaîner à chaque fois des plans sur des objets regardés, qui sont très différents entre les uns et les autres (Fig. 5.6, 5.7, 5.8). Les plans de base restent les mêmes, en revanche les plans simulant la vue représentent des paysages, des scènes, qui n'ont aucun lien entre eux. Leur seule caractéristique commune est la présence du cache : tous ces plans sur le regardé sont ornés d'un cache noir. Un sens du regard se construit avec une alternance entre le plan sur sujet regardant et les plans sur l'objet regardé, entre la base du dispositif du regard (voir à travers le trou ou l'instrument) et les variations des choses vues.

En mettant en lien l'acte de regarder et la vue, entre des choses sans lien à travers le regard, le travail du montage met en évidence son pouvoir narratif ainsi que le mécanisme du regard au cinéma des premiers temps. Cette répétition systématique provoque un effet comique, parce qu'elle met en confrontation l'homogénéité du plan de base (le regardant au même espace-temps) et l'hétérogénéité des plans de vue (les regardés situés dans différents espaces-temps). Le cache noir semble être toujours là pour nous assurer une

cohérence narrative et resituer l'espace-temps de la narration.

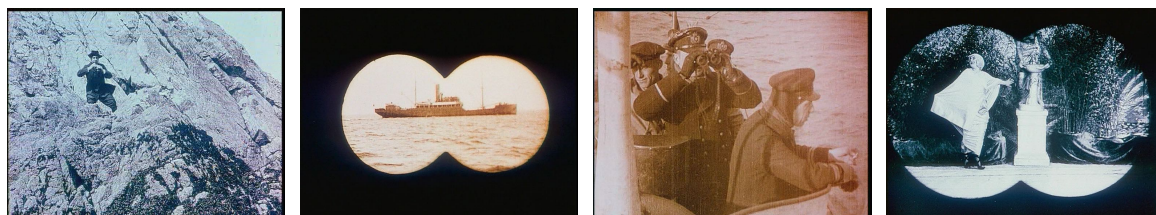


Fig. 5.7 *Film Ist. 7.2 – 2ème partie* (2002) de Gustav Deutsch

Les plans simulant la vue, comme plan subjectif, sont toujours montrés avec un cache noir. L'usage du cache met en avant une intention et une concentration du regard, et met en forme l'intermédiaire instrumental à travers lequel on projette le regard. L'image ornée de bords noirs se présente comme une métaphore du regard, comme un terrain préparé pour quelque chose à voir, pour un spectacle visuel. Gustav Deutsch choisit notamment des images de ce registre – une ville orientale, une femme asiatique, une femme menacée par un serpent, des bateaux sur la mer, une danseuse, ou une incendie, etc. – pour aborder une des origines du cinéma en tant que spectacle populaire.

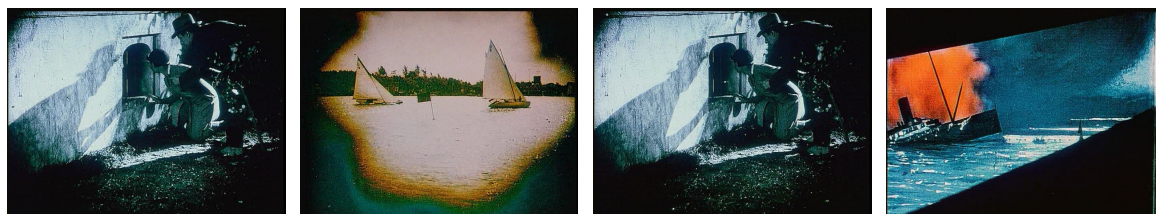


Fig. 5.8 *Film Ist. 7.2 – 3ème partie* (2002) de Gustav Deutsch

Ces trois parties permettent aussi d'observer une exploration formelle des caches : le cache circulaire simule ici le trou de serrure avec une certaine cohérence formelle dans les plans de « point de vue » ; le cache en double cercle superposé évoque le point de vue en forme de viseur de télescope ; et le cache en forme irrégulière représente la forme ambiguë/indéfinie du creux. Si le cinéma de l'époque du muet a une ambition de représenter le monde, l'image ornée d'un cache représente quant à elle non pas le monde tel qu'il est, mais un monde *vu à travers* quelque chose. Le cache suggère une distance entre le regardeur et le regardé : le spectateur ne pourrait pas aborder le monde tel qu'il

est, il ne peut voir que comment le monde est vu. La présence du cache nous montre plutôt quelque chose vu comme ça. Elle s'intègre dans la narration du film et suggère une dimension subjective du regard du personnage, et en même temps, elle nous « parle » de la condition de l'accès visuel, du dispositif du regard, voire d'une métaphore du cinéma. Comme écrit Livio Belloï,

En conjonction avec la posture purement statique du voyeur, le caractère hautement hétéroclite des spectacles entraperçus par le trou de serrure pointe en direction d'un important fait de réflexivité. En effet, quelle est la lorgnette unique, le singulier œilleton qui peut nous donner accès, par la voie du regard, à des objets à ce point diversifiés, sans qu'il soit le moins du monde besoin de se mouvoir – sinon, de toute évidence, le cinéma lui-même ? *Film ist.*, en effet : voici une paradoxale, mais exemplaire définition en acte du cinéma, non comme fenêtre, non comme lucarne, mais comme *trou de serrure ouvert sur le monde*⁵¹⁰.

Dans ce sens, la réponse proposée par le chapitre 7.2 à la question initiale du projet serait de suggérer que le cinéma est aussi un dispositif de mise en forme du regard, du point de vue. En tant qu'outil formel, le cache permet de modifier la présence neutralisée du cadre standard, et une image modulée par le noir permet de suggérer un « point de vue » spécifique. Si le cache noir substitue le cadre à ce moment-là, il incarnerait à la fois l'idée du *cadre-limite* et celle du *cadre-fenêtre*. Il représente, comme *cadre-fenêtre*, une limite du champ visuel, un accès sous condition à une situation dramatique et imaginaire ; et il présente aussi un nouveau contour de l'image, pour enfermer notre regard à l'intérieur du noir, pour nous donner à voir. Si le sens du regard s'élabore avec le champ/contre-champ, le cercle noir du cache indique ce qui est à voir (fermeture dans l'intérieur de l'image) et ce qui est vu par le personnage (ouverture dans le récit avec le hors-champ).

Cette convention du langage cinématographique est en revanche remise en question dans un autre film expérimental. Ici, le point de vue formé par la présence du cache noir n'est plus unique, mais multiplié dans un même plan. Il s'agit d'un film d'un autre cinéaste autrichien – *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005) de Peter Tscherkassky.

510 Livio Belloï, « Exposer, explorer, exploser. Canon et cinéma de *found footage* », in Pietro Bianchi, Giulio Bursi, Simone Venturini (dir.), *Il canone cinematografico/The Film Canon : XVII Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine 16-18 marzo 2010*, Udine : Forum Editrice Universitaria Udinese, 2011, p. 71-77. L'article mise en ligne par Université de Liège sur Open Repository and Bibliography, consulté le 29 mai 2018. URL : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/88642/1/CANON.pdf>

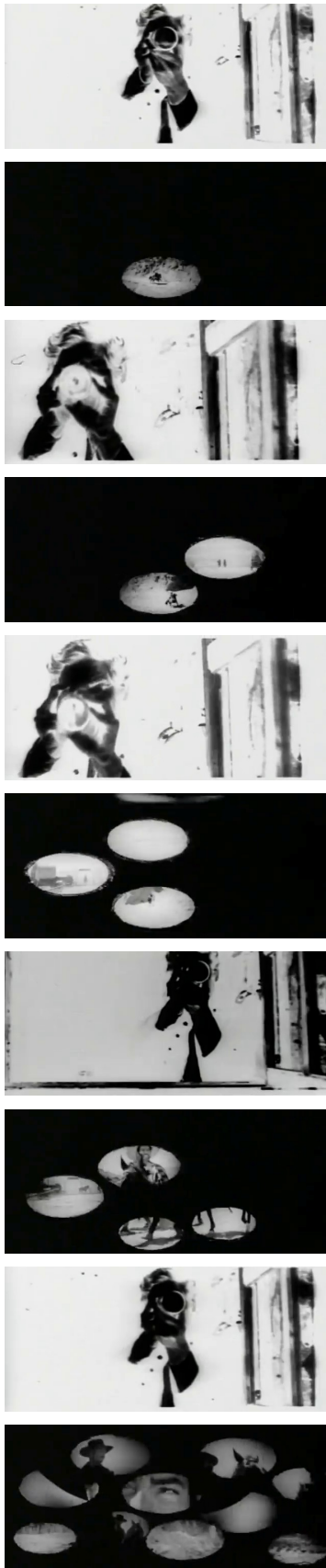


Fig. 5.9 *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005) de Peter Tscherkassky

Inscrite toujours dans la ligne du cinéma de *found footage*, ce film de Tscherkassky n'est pas tout à fait comme d'autres, puisque son matériau ne provient pas des images d'archives anonymes, mais d'un western connu dans l'histoire du cinéma – *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966) de Sergio Leone. En reprenant des codes conventionnels du cinéma de genre, Tscherkassky travaille notamment sur leur aspect plastique dans sa version en noir et blanc afin de montrer des potentialités esthétiques du cinéma en tant que « machine de lumière et de son ».

Comme une figure majeure dans la narration classique du cinéma, le cache est exploré par le cinéaste dès le début du film (Fig. 5.9). Pour remettre en jeu le pouvoir du cache – le surgissement du regard, le cinéaste reprend deux plans où le capitaine Harper regarde avec sa longue-vue le camp des prisonniers. Inversés en négatif, ces deux plans sur le regardant servent à déclencher les jeux du regard sous forme de cache. En revanche, Tscherkassky n'a pas utilisé les plans subjectifs du regard du capitaine sur les prisonniers, qui s'enchaînent avec ces deux plans dans le film original. Le cinéaste réinvente lui-même les caches en forme ovale, de nouvelles vues, en recourant d'autres images du film, des plans en échelle différente.

Un lien se crée par le montage alterné entre le regardant du film de Leone (le capitaine en négatif) et les vues proposées par Tscherkassky, entourées du cache noir (d'autres personnages en gros plan ou en plan général), comme un champ/contre-champ. Progressivement, dans cette première séquence du film, on aperçoit une évolution du regard unique (figuré par un seul cache) au regard multiplié (représenté par plusieurs caches superposés dans un même plan).

Un lien se crée par le montage alterné entre le regardant du film de Leone (le capitaine en négatif) et les vues proposées par Tscherkassky, entourées du cache noir (d'autres personnages en gros plan ou en plan général), comme un champ/contre-champ. Progressivement, dans cette première séquence du film, on aperçoit une évolution du regard unique (figuré par un seul cache) au regard multiplié (représenté par plusieurs caches superposés dans un même plan).

Une accumulation progressive des cercles se déploie comme une intensification du travail formel et narratif du cache. Cela révèle en effet la méthode du travail de Tscherkassky : « Dans l'avant-garde, le *found footage* est presque toujours une intensification, on peut se concentrer sur l'essence même du film, au contraire des scénarios qui délaient ou qui délitent⁵¹¹. » C'est en soulignant des éléments du langage cinématographique dans son usage conventionnel que le cinéaste met en évidence une vision spécifique du cinéma. Et cette exagération permet aussi d'introduire une dimension critique sur la forme conventionnelle du film, comme une première « instruction » proposée par Tscherkassky. C'est à partir de ce travail de l'intensification que se développerait un nouvel usage narratif et s'inventerait une nouvelle forme esthétique du cinéma.

Le regard suggéré par le cache représente bien une vision qui n'existe que dans l'univers cinématographique. Le cache semble creuser la surface noire de l'image pour nous montrer quelque chose à voir, une image ouverte sur la profondeur illusoire de l'espace. Cependant, lorsque le cinéaste introduit de plus en plus de caches, en superposition, on a plusieurs cercles en même temps qui se présentent en strates sur la même surface. Chaque cercle représente une image différente : ce sont des images situées à différents moments du film de Leone, avec des échelles de plans différents, et sans avoir une continuité spatio-temporelle et narrative. On voit que, ici, une potentialité plastique est offerte par des caches qui permettent de recomposer les éléments figuratifs, de réaménager l'espace de l'image.

511 Jean-Pierre Limosin, Philippe Azoury, « Entretien avec Peter Tscherkassky », *Bref*, n° 50, 2001, p. 30.

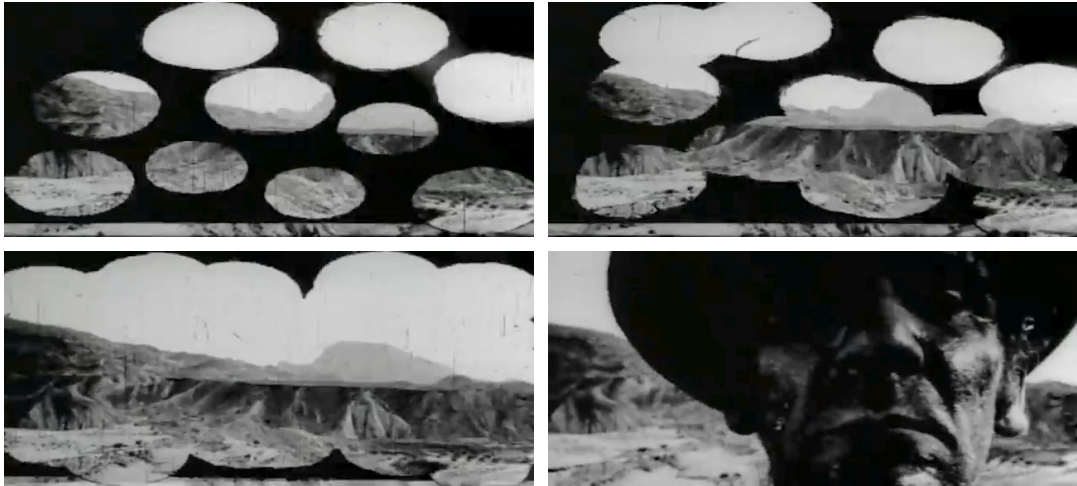


Fig. 5.10 *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005) de Peter Tscherkassky
(lecture de gauche à droite et de haut en bas)

À la fin de cette séquence, différentes images superposées se transforment en une seule. Un fondu enchaîné derrière le noir, fait surgir un grand paysage (Fig. 5.10). À ce moment-là, l'agitation de cercles se stabilise, les cercles agrandissent et chassent le noir, l'image s'ouvre ainsi totalement ; et enfin, on voit apparaître un personnage en gros plan – c'est le premier plan du film de Sergio Leone.

La séquence en caches multiples serait une introduction du film de Tscherkassky sur l'œuvre de Leone, comme si le cinéma était avant tout la fabrication du regard. Ce serait une première instruction du film, qui nous montre comment le regard est mis en forme par le cinéma, comment il fonctionne, comment on voit. Si la pratique de *found footage* consiste en premier lieu à un geste de prélèvement d'images, le cache noir se révèle lui aussi outil de prélèvement, non seulement pour sélectionner des fragments d'images, mais surtout pour prélever certains détails significatifs d'une image. Il permet au spectateur de se focaliser sur ces détails narratifs ou plastiques, tout en gardant une distance. Le noir qui occupe le reste d'image en dehors du cercle, montre quant à lui ce qui peut exister mais n'est pas montré. Ce noir serait l'élément principal pour cette distanciation.

Le cache noir comme élément plastique de la composition de l'image

Le cache, utilisé comme cadre de l'image, a aussi été exploré comme un élément plastique dès le début de l'histoire du cinéma. Le noir du cache permet d'occulter certaines parties de l'image afin de créer une nouvelle composition de l'image.

De nombreux cinéastes utilisent des caches, des iris, pour « arrondir les angles [du cadre rectangulaire du cinéma] et mettre en valeur une portion du champ en noyant l'autre dans un noir arbitraire⁵¹². » Comme par exemple, le réalisateur américain, D. W. Griffith (1875-1948), a commencé à utiliser l'iris, comme un cache variable circulaire, notamment pour des raisons esthétiques. L'iris, installé devant l'objectif de la caméra et donc filmé, laisse un rond entouré de noir dans l'image finale. Contrairement au cadre imposé par le viseur de la caméra ou par la limite du photogramme, le cache, avec sa forme noire, devient un élément plastiquement malléable pour inventer de nouveaux cadres. Toutes les formes de cache sont imaginables.

Dans le film muet de Phillips Smalley et de Lois Weber, *Suspense* (1913), les auteurs ont non seulement utilisé le cache en forme de serrure pour un regard secret, mais aussi des caches triangulaires pour créer une première forme d'écran divisé (*split screen*). Ce qui permet de montrer différentes actions au même moment. Dans les plans qui représentent la scène de la conversation téléphonique du couple, les auteurs utilisent des caches triangulaires pour diviser l'image en trois parties désignant trois espaces différents où se situent les trois personnages – l'homme, la femme et l'intrus (Fig. 5.11).

512 Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, *op. cit.*, p. 411.



Fig. 5.11 *Suspense* (1913) de Phillips Smalley et de Lois Weber

C'est l'interaction entre ces trois personnages que le cache de forme triangulaire peut mettre en exergue. Le cache noir isole chacun de son côté et permet un effet classique de concentration sur le détail d'un geste ou de l'expression du visage ; et en même temps, il permet de relier ces trois plans séparés – chaque plan étant le hors-champ de l'autre – dans une même image. Cet écran divisé par le noir fonctionne comme une sorte de montage alterné en mettant trois actions simultanées en continuité dans une seule image. C'est le moment le plus dramatique du film, et le plan qui illustre le mieux le sujet de *Suspense*.

Le noir permet un montage spatial dans une même image, et de faire la liaison tout en séparant les espaces. Avec sa forme tantôt plastique, tantôt symbolique, le noir assure un lien narratif entre ces fragments d'images. La variété formelle de contours de l'image donne une dynamique à la composition de l'image. Le cache représente ainsi une forme singulière de l'image dont les cinéastes ont essayé d'inventer différentes significations. À l'époque du cinéma muet, plusieurs formes de cache sont inventées pour différents besoins : le cache peut créer le contour net ou flouté, voire produire un effet artistique.

L'époque des années 20 est d'une grande richesse créative pour les usages de cache comme élément artistique de la composition de l'image. En 1921, deux films allemands montrent explicitement leur tentative d'explorer le langage formel du cinéma avec la variation des caches comme jeu principal : *La Chatte des montagnes* (1921) de Ernst Lubitsch, et *Les Trois lumières* (1921) de Fritz Lang. Les deux cinéastes montrent chacun à leur manière des visions originales par l'utilisation de caches de différentes formes. On verra notamment ici la composition proposée par Fritz Lang.

Les Trois lumières (1921) de Fritz Lang

Écrit par le réalisateur allemand et Thea von Harbou⁵¹³, et réalisé en 1921, *Les trois lumières* de Fritz Lang⁵¹⁴ raconte une histoire de l'époque romantique. L'univers du film est nimbé de l'atmosphère littéraire du style romantique noir⁵¹⁵, et Fritz Lang met en scène la confrontation de la force de l'amour face à son destin fatal.

Avec cette inéluctabilité de la mort, une atmosphère satanique pèse sur tout le film. La première apparition du film est déjà celle de La Mort, sous l'apparence d'une personne inexpressive, tout habillée en noir. Elle attend l'arrivée d'un jeune couple sur le chemin et suit les deux amoureux jusqu'à l'auberge. La Mort veut prendre la vie de l'homme, car, impitoyablement, quand c'est l'heure, c'est l'heure. En voulant sauver la vie de son bien-aimé, la femme arrive au royaume de la Mort, une immense salle noire dans laquelle se trouvent différents alignements de bougies où chacune représente une vie humaine. Lorsque la flamme d'une bougie s'éteint, une vie arrive à sa fin. Est-ce possible de redonner la vie ? La Mort lui propose un défi : si la femme arrive à sauver une seule des trois petites flammes encore vaillantes, son homme pourra échapper à son destin mortel. Ces trois vies à sauver sont dans trois univers différents : à Bagdad au IXe siècle, à Venise du XVIIe siècle et dans l'empire chinois. Trois petites histoires se déroulent ainsi dans

513 Thea von Harbou (1888-1954) est une romancière allemande, et aussi la scénariste de plusieurs films de Fritz Lang, tels *Docteur Mabuse le joueur* (1921), *Les Nibelungen* (1924), *Metropolis* (1927), *M le maudit* (1931). À la même époque, elle travaille aussi avec d'autres réalisateurs allemands comme Murnau et Dreyer. Sa collaboration avec Lang s'est terminée après *Le Testament du docteur Mabuse* (1933), lors de la montée du nazisme, puisqu'elle en rejoint le parti alors que Lang choisit de quitter l'Allemagne.

514 Né à Vienne, Fritz Lang (1890-1976) s'est intéressé aux arts dès sa jeunesse. Après sa formation en architecture, ses voyages et la participation à la première guerre mondiale, il a écrit ses premiers scénarios de film pour les vendre aux producteurs-réalisateurs comme Joe May. C'est à partir de 1919 que Fritz Lang commence à réaliser des films, dont la plupart sont écrits par lui-même. Pendant la période du muet, il réussit à imposer son propre style et devient une figure importante du cinéma expressionniste allemand. Il s'est très vite adapté au parlant et réalise *M le maudit* (1931) et *Le Testament du docteur Mabuse* (1933), deux films qui demeurent majeurs dans l'histoire du cinéma. Après la fuite du nazisme et une courte période d'exil en France, il arrive aux États-Unis en 1934. Fritz Lang commence à tourner à Hollywood à partir de 1936 jusqu'à 1956, date de son retour en Allemagne.

515 Le romantisme noir se développe comme un sous-courant du romantisme, un mouvement culturel apparu à la fin du XVIIIe siècle. Le romantisme noir hérite l'esprit et la sensibilité romantique et montre notamment une fascination de l'occulte et le goût du mystère. Apparu comme un sous-genre littéraire, d'abord à la fin du XVIIIe siècle en Angleterre et en Allemagne, avec le roman gothique, *The Castle of Otrante* (*Le Château d'Otrante*) (1764) d'Horace Walpole (1717-1797), le romantisme noir comme courant artistique et intellectuel est ensuite diffusé en toute l'Europe au cours du XIXe siècle dans plusieurs domaines. Dans les années 1930, le versant noir du romantisme dans les œuvres d'art est mis en valeur pour la première fois dans l'histoire de l'art, grâce au travail de l'historien de l'art italien Mario Praz. Les artistes cultivent généralement une fascination pour le mystère, l'irrationnel, le fantastique et le macabre. Les œuvres picturales connues de ce courant sont, par exemples, *Le Cauchemar* (1781) de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Les ombres de Francesca et Paolo* (1855) d'Ary Scheffer (1795-1858), et *La Mort et le fossoyeur* (1900) de Carlos Schwabe (1866-1926), etc. Voir Anne Le Brun, Côme Fabre, *L'ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Marx Ernst*, catalogue d'exposition, Ostfildern, Paris : Hatje Cantz, Musée d'Orsay, 2013 ; Serge Fauchereau, Joëlle Pijaudier (dir.), *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, catalogue d'exposition, Strasbourg : Éd. des Musées des Strasbourg, 2011.

différents espace-temps, mais dans chacune de ces histoires le couple amoureux (toujours interprété par les mêmes acteurs – Lili Dagover et Walter Janssen) n'arrive à s'échapper du destin fatal. Les trois bougies s'éteignent, inexorablement, l'une après l'autre. La femme finit par donner sa propre vie à la Mort, pour sauver la vie d'un nouveau-né. Elle peut enfin rejoindre son homme, dans la mort.

La lumière des trois bougies, aussi faible soit elle, représente la source de vie. Une fois éteinte, les ténèbres mortelles règneront. Les trois lumières représentent donc trois tentatives pour changer le destin, pour sauver la vie, et deviennent le moteur d'histoire. Malgré cette force d'amour, la Mort est omniprésente, du début du film jusqu'à la fin, comme une forme autoritaire, qui entoure chaque histoire. Si une flamme éteinte est synonyme de la fin d'une vie, le noir des ténèbres marque l'omniprésence de la mort. Dans ce film, c'est le travail de l'éclairage et l'usage des caches qui expriment cette présence.

Le cache n'appartient pas au décor et il permet aussi de créer du noir dans l'image. Il a sa fonction narrative pour souligner certains détails diégétiques, comme par exemple le cache circulaire qui entoure un gros plan sur le visage du protagoniste pour faire une sorte de présentation du personnage. Mais de nombreux de caches utilisés par Fritz Lang pour ce film n'ont pas forcément suivi le code narratif. Le cinéaste a employé plusieurs formes de cache selon la composition du plan, la forme architecturale du décor, les positions et les actions des personnages, etc. (Fig. 5.12) Le noir du cache est aussi présent que la Mort dans le film. La forme imposée par le cache oppresse même tout le film.



Fig. 5.12 Une sélection des caches noirs de *Les Trois lumières* (1921) de Fritz Lang

Le cache noir existe sous différentes formes : le cache rectangulaire (comme le volet situé des deux côtés de l'image) pour accentuer parfois la verticalité du grand escalier ou parfois l'horizontalité d'un grand espace ; le cache ovale pour entourer le combat de coq dans la foule ou la statue de bouddha ; le cache courbé pour souligner la forme du corps des personnages ou la position des bras de la mort dans la scène finale, etc. Le cache est donc utilisé comme un cadre supplémentaire, changeable, au service de l'invention plastique de l'image filmique. Il devient un élément constitutif de la composition de l'image aussi bien picturale qu'architecturale, dans laquelle le sujet de représentation demeure toujours au centre de l'image.

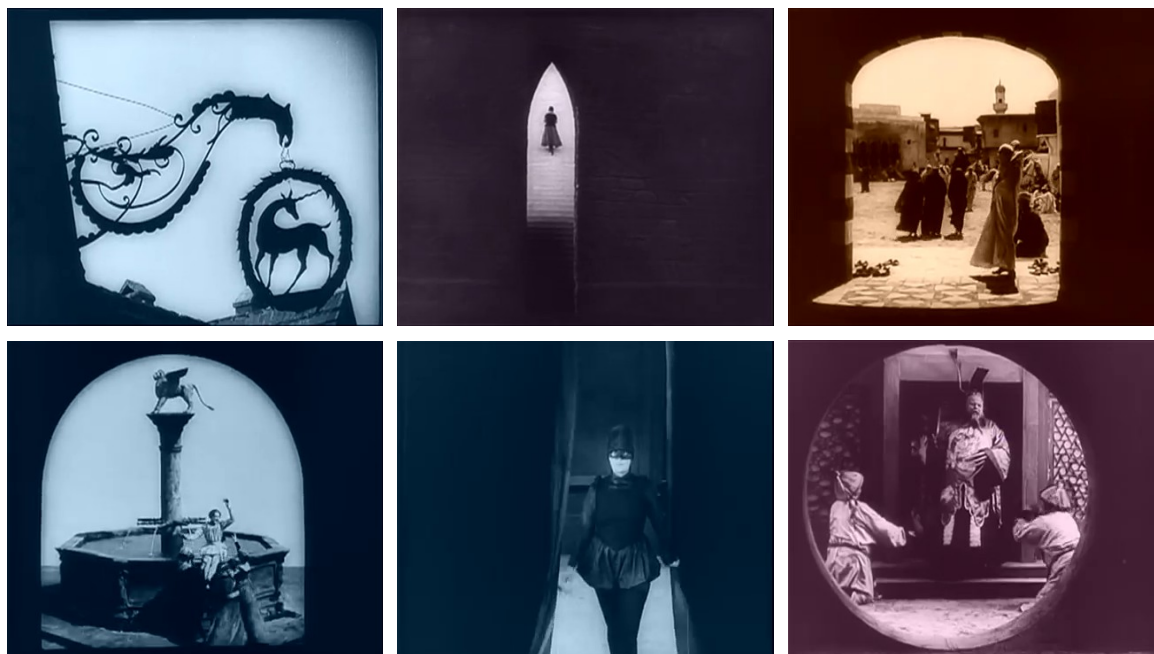


Fig. 5.13 Les caches faits par le décor dans *Les Trois lumières* (1921) de Fritz Lang

Dans ce film, le décor n'a pas seulement été utilisé pour caractériser différents lieux de l'histoire. Sensible à l'architecture, Fritz Lang a aussi utilisé des formes du décor pour créer un effet de cache (Fig. 5.13). Les parois du mur assombries par le contre-jour, créent un noir, presque aussi profond que celui du cache et contribuent aussi au jeu de la composition. Ce noir, créé par le clair-obscur, donc produit par le travail de l'éclairage, permet d'accentuer la forme du contour architectural et de souligner l'image. Dans la troisième histoire, en Chine, Fritz Lang a choisi une embrasure arrondie pour créer un

effet de cache circulaire. Cette forme du décor au premier plan crée un visuel proche du cache circulaire et rappelle évidemment un style d'architecture chinois. Dans le plan (1:15:26) où la femme s'enfuit après avoir transformé les deux gardes en cochons (Fig. 5.14), le cinéaste crée un double jeu de cache : d'abord, la paroi circulaire située au premier plan de l'image crée, avec le contraste, une sorte de cache noir qui souligne l'effet spectaculaire au centre de l'image, à savoir la transformation magique ; ensuite, lorsque les gardes deviennent cochons, et que la femme traverse la cour pour en sortir, elle passe au premier plan, franchit le mur, comme si elle pouvait sortir du cache noir, de l'image. Mais le parcours de l'actrice n'a pas changé : elle reste au centre de la représentation, de l'image. Et notre regard l'a suivi du fond jusqu'au premier plan.



Fig. 5.14 *Les Trois lumières* (1921) de Fritz Lang

Le cache installé devant la scène filmée permet de créer deux espaces dans l'image : l'espace de représentation et celui de l'image ; l'un donne une illusion de profondeur, en trois dimensions, et l'autre impose plutôt une bidimensionnalité de l'image, comme une surface. Et dans le cas où l'effet de cache est créé par le décor réel, cet espace filmique de l'image est devenu lui-même l'illusion d'une surface, car le personnage peut le traverser comme un décor, même si, réellement c'est un décor.

L'usage du cache propose donc non seulement une manière de concentrer le regard, et guider l'attention du spectateur, mais aussi une manière de travailler l'espace de l'image en tant qu'élément plastique. Si le noir de ce film peut évoquer la présence symbolique de la Mort, comme un pouvoir qui façonne la vie des êtres, le noir incarne aussi la puissance de la forme filmique qui tente de façonner le regard du spectateur.

Le cache noir comme forme symbolique du regard – *I Am Not Madame Bovary* (2016) de Feng Xiaogang

Le décor arrondi comme effet de cache circulaire évoque effectivement une composition picturale et décorative à l'orientale. On peut aussi le trouver dans un film chinois plus récent – *I Am Not Madame Bovary*⁵¹⁶ (2016), un long-métrage réalisé par le cinéaste Feng Xiaogang qui est notamment connu en Chine pour ses films populaires et ses comédies romantiques⁵¹⁷. Pour *I Am Not Madame Bovary*, un drame sociétal, le réalisateur choisit de le traiter comme un conte satirique en créant une stylisation formelle.

Le titre original du roman – *Je ne suis pas une garce* est en fait une réplique de l'héroïne, Li Xuelian. Traitée de « garce », Li Xuelian, patronne d'un petit restaurant dans un village provincial, cherche, tout au long du film, à revendiquer ses droits et sa dignité. Mais cette affaire semble plus compliquée que prévu, et son combat dure dix ans. À l'origine, pour profiter du système et avoir un second logement, elle et son époux ont organisé un divorce blanc ; mais, après le divorce, son époux l'a vraiment quittée pour une autre femme tout en gardant ce nouveau logement. Le faux divorce est dès lors devenu vrai. Li Xuelian se sent humiliée et piégée, et décide de porter plainte contre son époux. Elle voudrait donc se marier de nouveau avec lui pour pouvoir divorcer réellement. Elle recourt à l'institution judiciaire en affrontant tous les échelons des autorités politiques, de la mairie de la ville jusqu'à l'Assemblée du Peuple à Pékin. Après plusieurs allers-retours

⁵¹⁶ Ce film est une adaptation d'un roman de Liu Zhenyun. Publié en 2012 en Chine, le roman est traduit en français par Brigitte Guilbaud, sous le titre – *Je ne suis pas une garce*, publié en 2015 chez Gallimard. Le titre en anglais du film qui évoque Madame Bovary est, pour moi, une erreur de traduction. Car la traduction littérale du titre original en mandarin serait « Je ne suis pas Pan Jinlian ». L'auteur emprunte le nom de « Pan Jinlian » à un personnage de fiction littéraire du XVIIe siècle, devenu un surnom de femme aux mœurs légères dans la société chinoise, sans vraiment avoir de lien avec *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert (1821-1880), si ce n'est qu'elles ont tous les deux des rapports extraconjugaux. Pan Jinlian est un des rôles principaux féminins du roman chinois du XVIIe siècle – *Jin Ping Mei* (traduit par *Fleur en fiole d'or* ou *Le lotus d'or*). Il s'agit d'un roman, écrit et publié au cours de la dynastie Ming, sous le pseudonyme Lanling Xiaoxiao Sheng. C'est un roman scandaleux, car une partie du récit est basée sur des rapports immoraux et sexuels entre Pan Jinlian et son amant Ximen Qing. Le titre du roman – *Je ne suis pas une garce* – pour la version française me semble plus adapté au contexte du film, car l'époux de l'héroïne (Li Xuelian) du film lui donne le surnom de « Pan Jinlian », c'est pour salir sa réputation.

⁵¹⁷ Né en 1958 à Pékin, le cinéaste Feng Xiaogang commence d'abord ses activités artistiques dans l'armée chinoise, autour de la décoration et de la communication. À partir de 1985, il travaille en tant que décorateur pour le studio de la télévision pékinoise. Dans les années 1990, il commence à écrire des scénarios pour les films, et très vite, avec le succès en tant que scénariste, il réalise en 1994 son premier film *Perdu mon amour pour toujours* (*yǒng shī wǒ ài, Lost My Love*). Depuis, il se spécialise dans le genre comédie, sentimentale ou sociale, dans un style pékinois. Il tourne plusieurs *Hesui Pian* (film commercial réalisé pour la fête du nouvel an) avec succès, et devient un réalisateur très populaire du cinéma chinois. À partir des années 2000, aidé d'investissements financiers, le cinéma de Feng Xiaogang se développe dans différents genres commerciaux, comme le film de Kung fu – *La Légende du scorpion noir* (*Ye Yan*) (2006), le film de guerre – *Héros de guerre* (*Ji jie hao*) (2007), ou encore le premier film IMAX chinois, film historique sur le tremblement de terre qui a eu lieu en Chine en 1976 – *Aftershock* (*Tángshān Dà Dìzhèn*) (2010), une des premières superproductions cinématographiques en Chine.

entre son village et le centre du pouvoir, cette affaire conjugale se transforme en combat politique. Finalement, la justice ne sera pas rendue, mais l'action de cette « garce » paysanne aura déstabilisé tout le système judiciaire chinois, et montré ironiquement la bêtise bureaucratique.

Le travail de stylisation du film se trouve notamment dans les jeux de caches et de formats de l'image. Trois formes différentes d'image, créées par les caches, évoquent trois parties du film, dix ans d'histoire racontés en flash-back : 1) les séquences du passé provincial de l'héroïne en images encadrées par un cache circulaire noir ; 2) les séquences du passé à Pékin en images carrées ; 3) la scène finale au présent (quelques années après la mort de son époux – la fin de l'affaire) au format standard américain – 1:1,85 (Fig. 5.15).



Fig. 5.15 Trois formes d'images – avec l'usage du cache circulaire, le format carré et le format 1 : 1,85 – issues de *I Am Not Madame Bovary* (2016) de Feng Xiaogang

Associée à trois lieux différents – le village, la capitale du pays et le nouveau

restaurant à Pékin – cette différenciation entre ces trois formes d'images met en avant la représentation symbolique de ces trois espace-temps. Hormis le dernier passage filmé en format 1:1,85, les deux autres séquences du passé (les périodes de combat de l'héroïne) recourent à un effet de cache sur l'image, en post-production numérique. Dans plusieurs entretiens, le cinéaste évoque que l'image en forme de cercle donne une impression de peinture traditionnelle chinoise, et que ce style archaïque renvoie à un environnement villageois, paysage rare de l'époque moderne. Le format en cercle de l'image serait une représentation d'une vie appartenant au passé, poussant l'imagination vers une période lointaine.

Cette imaginaire se déploie dès la séquence d'ouverture, après le générique : on entend la voix-off du narrateur qui raconte l'histoire de Pan Jinlian, le personnage fictif du roman *Jin Pin Mei*, et en même temps, on voit des illustrations de cette histoire ancienne. Ces illustrations, représentées en format circulaire, rappellent un format de la peinture traditionnelle chinoise. Pourtant, le style de dessin n'a rien de chinois ; il s'agit plutôt d'un mélange de styles occidental (le remplissage de couleurs, la composition, l'usage du clair-obscur) et oriental (peu de perspective) (Fig. 5.16). Vers la fin de cette séquence d'ouverture, lorsque le conteur introduit l'héroïne du film, l'image filmique remplace l'image graphique. Le cadre circulaire noir de l'image perdure et le conteur fait le lien entre un passé lointain et celui de Li Xuelian, il y a seulement une dizaine d'années. La « mauvaise réputation » est le seul lien entre deux personnages de fiction.

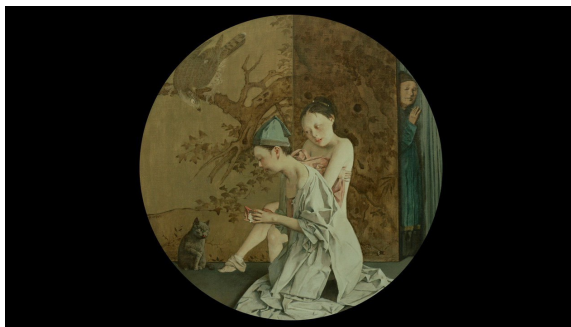


Fig. 5.16 L'image issue de la séquence d'ouverture de *I Am Not Madame Bovary* (2016) de Feng Xiaogang

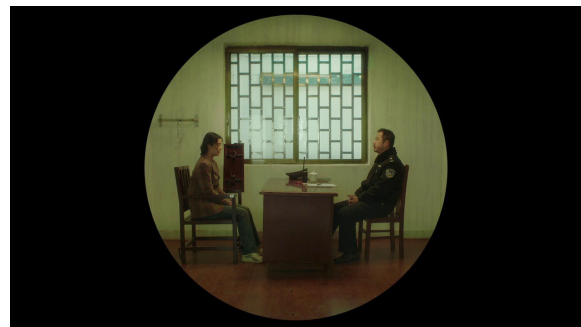


Fig. 5.17 *I Am Not Madame Bovary* (2016) de Feng Xiaogang

Dans l'usage classique du cache circulaire, comme celui du cinéma muet, la forme en cercle possède un pouvoir attractif qui guide l'attention et le regard du spectateur vers le centre de l'image. Ce cache est souvent utilisé avec un gros plan pour souligner le visage ou

des détails déterminants du récit. Il est aussi utilisé pour suggérer un point de vue subjectif, voire voyeuriste. Face à cette forme extrêmement codifiée, le réalisateur chinois tente de créer un effet contraire : le cache noir n'est pas utilisé pour regarder de près, mais plutôt comme un outil de distanciation temporelle (Fig. 5.17).

Dans un entretien, le directeur de la photographie du film – Luo Pan, explique comment il a cherché à éviter l'effet classique du cache :

On ne pouvait pas filmer en plan trop rapproché, sinon, on aurait eu l'impression que l'on regardait le sujet à travers un télescope. Mais on ne pouvait pas non plus faire un plan trop large. Les mouvements de caméra étaient très restreints, sans même parler de mouvement panoramique, parce qu'ils auraient augmenté l'effet regard voyeuriste. Nous voulions aussi diminuer le plus possible la présence de la caméra, donc le film est principalement composé de plans fixes et de plans moyens (medium shot). Le mouvement de la caméra n'est que horizontal ; quand la caméra suit le mouvement de l'acteur, on a l'impression que le personnage *est* au centre de l'image et que le paysage derrière défile latéralement. Cette composition est plutôt proche de celle de la peinture traditionnelle chinoise. Bien qu'il y ait pas mal de limites imposées par l'usage du cache, nous avons obtenu un modèle narratif très différent...⁵¹⁸

La forme circulaire du cache évoque une certaine ancienneté temporelle du récit et aussi une rondeur picturale. Tandis que l'image en format carré évoque formellement une idée de stabilité et de rigueur dans la composition de l'image (très souvent symétrique) (Fig. 5.18). Cette forme n'est utilisée que pour représenter la période du passage à Pékin, la capitale, le centre de l'autorité chinoise, et le carré accentue tant le style architectural de Pékin que l'image de fermeté du pouvoir. Selon le cinéaste, le cercle et le carré permettent de figurer deux environnements différents (sud/nord) et deux fonctionnements humains (province/capitale) : la rondeur du cercle représente mieux un environnement chaud et humide et la proximité émotionnelle dans les rapports humains, alors que le carré désigne la dureté et l'autorité hiérarchique imposées par le cadre de la loi.

518 (Traduction personnelle) Le texte original en mandarin : « 圆形构图也给拍摄带来了好多问题, 比如我们发现不能拍近景, 一旦拍近景就像是使用望远镜在看的感觉, 当然也不能拍远景; 摄影机运动非常节制, 不能有纵深运动, 更不能有摇镜头, 否则的话就会有很强的窥视感, 而摄影机的存在感是我们想尽量去减少的, 所以整个影片以静止画面和中景镜头为主。运动的画面也只限于横移, 摄影机跟着演员横移, 看上去就是人物静止而背景在动的效果, 这样的构图也像是传统的中国画。这样的选择虽然有一些运镜方式的限制, 但是我们也得到了很不一样的叙事模式, 损失的那些东西也算是值得。 », in « Le making-of de *I Am Not Madame Bovary* par le directeur de la photographie Luo Pan » (Traduction personnelle) Le titre original de l'entretien : « 摄影指导罗攀揭秘《我不是潘金莲》拍摄幕后 » [en ligne], *Zhiweihui Media*, mis en ligne le 6 décembre 2016, consulté le 20 mai 2018. URL : <http://www.zhiweihuimedia.com/NewsDetail.aspx?ID=87>

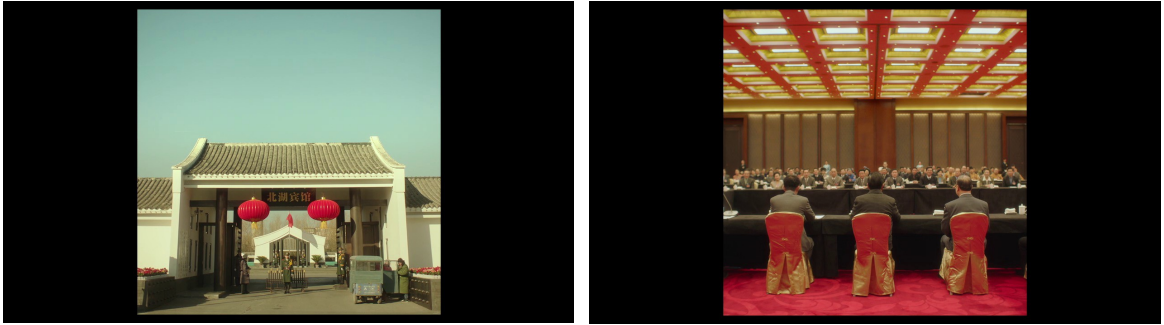


Fig. 5.18 I Am Not Madame Bovary (2016) de Feng Xiaogang

Bien que l'image au format carré ne produise pas d'effet voyeuriste, le choix des plans reste similaire à celui de la première séquence en cache circulaire, très souvent en plan fixe et en plan moyen. Ce choix de plan et l'usage du cache, dans ces séquences du passé, ont pour effet de mettre à distance les personnages. Cette distance est fondamentale car elle permet de transformer un récit en fable, de générer des décalages temporels mais aussi de produire un regard distancié sur l'absurdité du récit.

Dans ces deux passages en cache, le champ de l'image est très réduit. En imposant un cadre spécifique sur la représentation, la présence du noir nous cache autant qu'il nous montre. Le noir, en occupant presque la moitié de l'écran, manifeste la difficile accessibilité d'une période révolue au regard du spectateur d'aujourd'hui. Le noir fait également la transition entre les différentes parties de l'histoire.



Fig. 5.19 *I Am Not Madame Bovary* (2016)
de Feng Xiaogang

Le passage en transport de la province à la capitale marque un tournant de l'histoire (Fig. 5.19). Pour continuer son combat contre de petits dirigeants régionaux, elle décide d'aller à Pékin solliciter les supérieurs. Le cinéaste utilise un passage avec un tunnel pour créer une transition naturelle de l'image circulaire à l'image carrée.

On voit d'abord l'héroïne dans un autobus filmée en cache circulaire puis un assombrissement de l'image à cause de l'entrée dans un tunnel jusqu'au noir total.

On voit alors apparaître l'autobus sur le côté droit de l'image, qui traverse l'image au format 1:1,85. Le spectateur comprend qu'il voit l'autobus avancer dans le tunnel en coupe transversale, image idéale qui le ramène à sa position de spectateur d'aujourd'hui regardant un passage d'un état à un autre, d'une époque à une autre. Lorsque l'autobus sort du champ, après un noir total à l'image, on voit apparaître, via un fondu d'ouverture, un petit cercle au centre de l'image. Plus on se rapproche de ce cercle, plus il s'agrandit ; le cercle rappelle la forme du cache noir, mais très vite, en sortant du tunnel, on dépasse la limite du cercle et l'image s'ouvre et devient carrée. Ce changement de cache indique l'arrivée à Pékin et le début d'une nouvelle période.

Dans le cinéma muet, l'usage du cache était extrêmement codifié, mais la vision produite par le cache n'est pas quelque chose d'habituel pour un spectateur d'aujourd'hui⁵¹⁹. La réduction du champ produit à la fois une concentration visuelle, et en même temps, une sensation oppressante. Pour l'auteur de *I Am Not Madame Bovary*, la réduction de l'espace d'image évoque un temps passé, comme une époque aussi lointaine que la représentation picturale de la peinture ancienne. Pour évoquer la planéité picturale, il a également choisi de placer le personnage devant un décor plat, tel un mur, qui permet de supprimer la profondeur de champ et la perspective, ou devant un paysage ouvert, il utilise alors une double perspective comme parfois dans la peinture de paysage. En revanche, afin de ne pas produire une ambiance oppressante, il évite le gros plan et l'enfermement des personnages dans cet espace réduit par le cache. Il réutilise le gros plan dans la dernière séquence du film, sans cache, notamment la scène finale où il se centre sur le personnage principal et non plus sur le déroulement de l'histoire.

En tant que partie de l'image projetée sur l'écran, le noir permet l'invention formelle du cadre d'image et aussi de donner un sens narratif, tout en s'effaçant pendant la projection du film : il s'efface parce qu'il est la seule partie d'image, qui reste longtemps immobile, et il est aussi le seul élément qui fait le lien à l'obscurité de la salle. Le noir n'est pas quelque chose à voir, mais il façonne notre regard, notre perception sensorielle au sens large, lorsque il est devenu l'environnement de notre perception.

519 Bien que le spectateur du cinéma d'aujourd'hui ait l'habitude d'une image en format large sur le grand écran, il y a encore plusieurs cinéastes qui choisissent d'autres formats (souvent prédéterminé pour la prise de vue ou par l'ajout de cache en post-production) par choix esthétique ou d'un point de vue narratif. Ces cinéastes utilisent le cache pour évoquer un langage du cinéma des premiers temps (comme par exemple dans le cinéma de Guy Maddin), ou parfois pour sa forme (comme par exemple dans *Lucifer* (2014) de Gust Van den Berghe, la forme circulaire est utilisée avec une caméra spécifique afin de créer un point de vue cosmologique qui est proche de l'idée du paradis), ou pour réduire un espace de l'image (comme *Mommy* (2014) de Xavier Dolan, le réalisateur utilise le format d'image carrée pour créer un espace réduit qui correspondre à l'état mental du personnage), ou encore, pour différencier les temps de l'histoire par l'évolution des formats d'image (comme on a déjà évoqué, dans *Au-delà des montagnes* (2015), le cinéaste chinois Jia Zhangke crée trois formats d'images avec du noir pour représenter trois époques différentes de l'histoire).

5.2 Le fondu : une dimension physique et plastique de la vision cinématographique

On a vu, dans les œuvres filmiques du chapitre 5.1, que l'usage du cache s'assimile à l'idée de cadrage, et même, de « recadrage ». Pour des raisons esthétiques ou narratives, le cache impose sa forme en tant que nouvelle limite de l'image dans un cadre standard du format cinématographique. La forme du cache devient une base de la composition de l'image. Le noir intervient dès lors dans l'espace de l'image.

Une autre forme du noir a aussi été inventée au début de l'histoire du cinéma : le fondu. Cet effet visuel peut être créé avec un iris : une sorte de cache circulaire avec un système d'ouverture et de fermeture. Il s'agit d'une pièce composée de lamelles fines en forme de diaphragme qui permet d'avoir une mobilité mécanique proche du vrai diaphragme de la caméra. Placé devant l'objectif, cet « iris » est manuellement mis en mouvement lors de la prise de vue. Cela donne à l'image finale une bordure noire plus ou moins floue, qui s'ouvre et qui se ferme avec une vitesse plus ou moins longue⁵²⁰. Selon la vitesse de manipulation, l'image s'ouvre et se ferme progressivement dans un noir. Cela permet de produire un effet graduel d'apparition et de disparition de l'image. Le fondu à l'iris est ainsi devenu une des figures de transitions les plus fréquentes dans le cinéma classique pour ouvrir ou clôturer un plan.

Le fondu au noir, légèrement différent, est un effet d'assombrissement ou d'éclaircissement de l'image, produit par le vrai diaphragme, situé à l'intérieur de la caméra pendant la prise de vue. Il ne possède pas une forme spécifique comme l'iris.

Au tout début de l'histoire du cinéma, l'effet de fondu a été réalisé par le recouvrement de l'objectif de la caméra avec un tissu noir⁵²¹. Plus tard, pour obtenir plus de précision, cet effet de fondu sera presque toujours réalisé en laboratoire, au moment du

⁵²⁰ Cet effet de fondu, comme d'autres effets de transition, a aussi été très vite intégré dans l'activité du laboratoire durant l'époque du cinéma muet.

⁵²¹ Au début de l'histoire du cinéma, un fondu d'ouverture, « c'est quand on commence le tournage d'une vue animée en ayant recouvert au préalable l'objectif de la caméra d'un tissu noir mat qu'on dégage progressivement au début de la prise de vue, ce qui permet de partir du noir pour découvrir la scène en pleine lumière, ou, quand il s'agit d'un trucage, telle une surimpression, de voir l'apparition se dévoiler progressivement ». Et une opération inverse provoquera un fondu de fermeture, un assombrissement de vue pour l'effet de disparition progressive des images. Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, Paris : Nouveau Monde, 2010, p. 59.

tirage des copies, et en post-production⁵²². Le fondu est fréquemment utilisé comme une figure de transition, de ponctuation dans le récit cinématographique. Cependant, un fondu n'est pas forcément « du noir » ni « au noir », il peut exister différentes variations chromatiques ; et pourtant, il est souvent associé au noir pour une raison pratique, car la fermeture du diaphragme provoque un assombrissement de l'image. Et le fondu a aussi un effet rhétorique, voire esthétique, lorsqu'il devient lui-même une expression de langage cinématographique. Il se développe donc comme une expression spécifique inventée par la technique du cinéma. Comme disait Béla Balázs,

Ce procédé n'est ni une prise de vue ni en aucune façon une image. Pourtant, il peut créer une atmosphère très expressive. L'assombrissement progressif de l'image est un peu comme la voix du conteur dont le ton s'abaisse et que suit une pause lourde de sens. Cette technique peut nous faire sentir la mélancolie de la séparation ou de la caducité des choses. Elle agit tantôt comme les points de suspension du texte imprimé, tantôt comme le point final d'une phrase, parfois aussi comme un geste d'adieu, comme un regard qui se perd tristement. En tous cas, cela signifie *l'écoulement du temps*⁵²³.

Ainsi, le noir en tant qu'effet de fondu – soit l'ouverture ou la fermeture au noir d'un plan – élargit le terrain de jeu de l'image dans sa dimension temporelle, tout en gardant la plasticité spatiale créée par le jeu du cache (comme cadre de l'image). En parlant de l'effet du fondu, Béla Balázs souligne une dimension poétique de sa signification dans un récit filmique. Le moment du fondu est comme un moment où on voit les effets de la caméra, un moment où l'image se montre en tant qu'elle-même sans se prétendre objective ou représentative. C'est un moment où on voit « le conteur, l'*auteur* lui-même qui prend la parole⁵²⁴. » L'auteur – le cinéaste en tant que conteur d'une fiction classique – peut ainsi faire entendre au spectateur différents messages, parfois équivalents à des ponctuations d'un récit littéraire (tels le changement de passages, de chapitres, des points de suspension), et parfois représentant des ellipses, des non-dits, des interdits. Lorsque l'image s'évanouit dans l'obscurité, elle se dissout dans le noir, il ne reste qu'un écran noir où le spectateur projette sa mémoire de la dernière image ou sa propre vision mentale de la suite.

Christian Metz qualifie l'effet du fondu comme un signifiant ponctuatif du langage

522 Voir « FONDU », in Vincent Pinel, Christophe Pinel, *op. cit.*, p. 126 ; Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, *op. cit.*, p. 59-60.

523 Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. de l'allemand par Jacques Chavy, Paris : Payot, 1979, p. 134.

524 *Ibid.*, p. 135.

cinématographique. Considéré comme « un matériel *visuel* mais non *photographique*⁵²⁵ », cet effet optique est visible mais n'est pas une image représentative ; il appartient « au récit et non à l'histoire, à l'instance racontante et non à l'instance racontée⁵²⁶ », et malgré ce principe, « le fonctionnement réel du film les [effets optiques] amène souvent à jouer, au moins en partie, au bénéfice de la diégèse⁵²⁷. » Le passage d'une image au noir complet serait une manière de faire disparaître progressivement la figure, et aussi l'image elle-même ; il serait aussi une manière pour faire passer le temps comme pour faire les ellipses dans la narration, pour permettre le changement d'une scène à une autre, d'un lieu à un autre, et donc, pour faire une clôture narrative. L'ouverture au noir produit des effets contraires : elle permet surtout de faire apparaître progressivement une image comme un commencement d'un plan, d'une séquence, d'une scène, ou d'un film. Cet usage systématique se retrouve dans de nombreux de films classiques, de l'époque du muet jusqu'au cinéma contemporain.

Ayant une forme circulaire, le fondu à l'iris apparaît comme une combinaison entre le cache noir et le fondu. Comme un fondu, il figure une transition entre deux images, et en même temps, comme un cache, il peut aussi créer un cercle pour souligner un certain détail dans l'image. Cette dimension formelle révèle toute la différence avec le fondu au noir. Le fondu à l'iris serait une *figure de style*, qui rajoute son effet dramatique, en soulignant un détail dans l'image, comme le remarque Jean-Louis Comolli,

Et souvent, l'usage de la fermeture à l'iris produit un encerclement de la figure filmée, une concentration ou une centration qui souligne fortement que là, avec elle ou avec lui, quelque chose va se produire de grave. C'est donc une *figure de style* au rôle dramatique⁵²⁸.

Un exemple de cet effet dramatique de fondu à l'iris se trouve dans le film de Jean Epstein étudié dans le chapitre deux – *Six et demi, onze*. Dans le noir, une séquence s'ouvre une photographie posée sur une table dans le salon de Jérôme, où l'on voit que Mary est en train de se maquiller en attendant l'arrivée de son hôte (Fig. 5.20). Ensuite, elle remarque ce portrait. Elle semble reconnaître ce visage et a l'air très inquiète. Car c'est bien le portrait de l'homme qu'elle avait quitté, Jean, déjà mort. Quelques secondes après, Jérôme arrive rejoindre Mary. Et la séquence se termine avec un fondu à l'iris. Le noir réapparaît,

525 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome II, 4ème ed., Paris : Klincksieck, 1986 [1972], p. 173.

526 *Ibid.*, p. 179.

527 *Ibid.*

528 Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, *op. cit.*, p. 268.

envahit l'image et forme un cercle qui entoure la photographie de Jean.

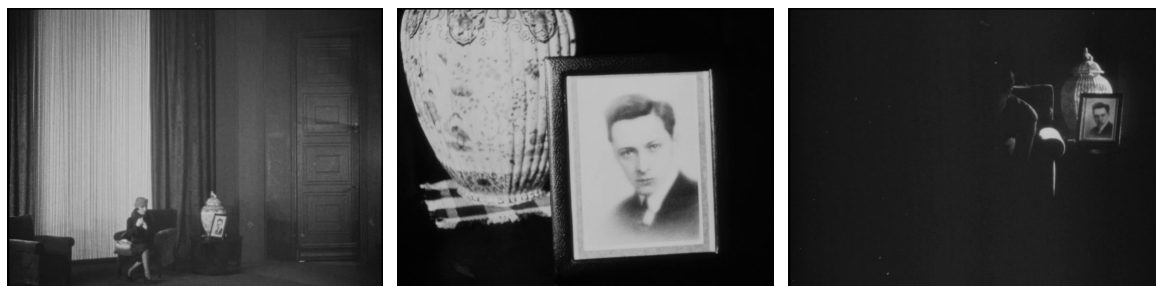


Fig. 5.20 Six et demi, onze (1927) de Jean Epstein

Comme un élément significatif, ce portrait marque l'absence de Jean, et aussi l'amour de Jérôme pour son frère déjà mort. Jean Epstein utilise le fondu à l'iris pour ouvrir et fermer cette séquence où l'on voit pour la première fois l'attitude de Mary face à la mort de Jean. L'effet d'iris permet de souligner un détail en tant qu'élément crucial qui va ensuite hanter le reste du film : la mort de Jean ainsi que l'image photographique. La photographie laisse une trace de vécu, une preuve d'amour, et sa révélation dévoile à la fin du film le secret de la mort de Jean. Le noir d'iris se rapproche du cadre noir de la photographie, et crée un déplacement du *cadre-fenêtre* vers le *cadre-limite*. Comme disait Jean Epstein, « on ne s'évade pas de l'iris. Autour, le noir ; rien où accrocher l'attention⁵²⁹ ». Notre regard, comme celui de Mary, se ferme sur ce portrait de Jean.

L'iris comme œil

Avec son pouvoir centralisant, le cercle de l'iris possède donc une dimension significative dans la narration filmique et fait que le fondu à l'iris se distingue d'autres formes de fondu. Comme le remarque Jean-Louis Comolli,

Ces fondus [à l'iris] se distinguent d'autres formes de fondus dans la mesure où ils maintiennent, à l'arrivée ou au départ, l'image support du fondu enserrée dans ce cercle qu'on peut dire sans abus porteur d'une certaine magie. L'histoire « circulaire » de la représentation analogique persiste dans

529 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, tome 1 : 1921-1947, Paris : Seghers, 1974, p. 98.

l'iris⁵³⁰.

En effet, cet effet visuel a bien marqué l'histoire du cinéma pour sa forme circulaire. L'iris comme synonyme du cache circulaire, avec son système d'ouverture et de fermeture, révèle la métaphore de l'œil pour l'appareil de la prise de vue photographique. Un astrophysicien français, Jean-Claude Pecker, constate, lui aussi, cette ressemblance métaphorique :

L'œil, c'est un instrument d'optique simple. La pupille d'entrée qui définit le faisceau de lumière admis par l'instrument, c'est l'iris, que l'on peut ouvrir tout grand ou fermer tout petit. L'iris ouvre la porte à toute lumière ; et notre pupille, système autorégulateur, s'ouvre ou se ferme, passant de 2mm environ à 6 mm du jour à la nuit. Derrière l'iris, une lentille, elle aussi autorégulatrice de sa distance focale, le cristallin, forme l'image du milieu extérieur sur une surface sensible, la rétine. Le cristallin, c'est l'objectif de l'œil. La rétine, c'est la plaque photosensible, ou le film ; la structure fine de la rétine, milliers de cellules nerveuses, cônes ou bâtonnets, décompose en quelque sorte l'image en ses détails et en saisit les coloris. Le cerveau réorganise les influx nerveux issus de la rétine et transmis par le nerf optique en une « sensation », celle de la vérité perçue par l'œil⁵³¹.

Si l'iris s'ouvre, l'œil reçoit la lumière et on peut donc *voir* ; s'il se ferme, il n'y a plus de lumière, donc, plus de visibilité. Ce parallèle entre la machine de vision et l'œil me semble bien être caractérisé par le noir de l'iris, car il redéfinit la limite du champ visuel, pour simuler la présence de l'œil ou celle d'un instrument optique, et pour souligner l'acte de *voir*, de *voir de près*, comme s'il nous permettait de voir en gros plan. Un gros plan qui ne se produit que dans l'œil du spectateur⁵³². Un plan encerclé par l'iris noir semble posséder la même force d'intensification qu'un gros plan.

Le noir d'iris figure ainsi d'une certaine manière le dispositif du regard, et il indique le rôle d'intermédiaire. Sa mise en mouvement – le fondu – montre bien une dynamique propre à l'image cinématographique. Le plan en fondu à l'iris peut même produire un effet de zoom avant ou de travelling arrière. Cela explique que, même si l'effet du fondu est

530 Jean-Louis Comilli, Vincent Sorrel, « Iris », in *op. cit.*, p. 268.

531 Jean-Claude Pecker, « L'œil et la photographie », in *La Photographie astronomique*, sous la direction de R. Delpire, Tours : Nathan, 2003, p. 1. Cité par Chloé Mousset-Becouze, *Du Symbolisme comme chambre noire de l'imagerie photographique*, thèse de doctorat : Art et histoire de l'art, sous la direction d'Hélène Saule-Sorbé, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2014, p. 116. [Consulté le 20 juin 2018]
URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01142394/document>

532 Voir Barthélemy Amengual, « L'iris, le cadre et le cache. Un montage vertical avant Eisenstein ? », *Cinémathèque*, n° 11, printemps, 1997, p. 49-59.

extrêmement codifié par le langage du cinéma muet, il y a encore des cinéastes qui s'attachent à cet effet pour sa potentialité formelle et plastique.

L'iris comme vision du cinéma – F. J. Ossang

L'œuvre incontournable du cinéma contemporain pour l'usage de l'iris serait le cinéma de F. J. Ossang⁵³³. Cinéaste, poète, musicien, F. J. Ossang a un intérêt particulier pour l'iris (un des modèles d'iris utilisé par Ossang, fig. 5.21), qu'il utilise parfois comme cadre de l'image, et parfois comme fondu de transition entre deux plans.



Fig. 5.21 Iris de TSF caméra : à gauche, face avant ; à droite, face arrière, avec sa lamelle de fermeture au noir © Jean-Noël Ferragut (Source : AFC, URL : <https://www.afcinema.com/L-iris-de-Francois-Jacques-Ossang.html?lang=fr>)

Dans plusieurs films d'Ossang – *Le Trésor des îles Chiennes* (1990), *Docteur Chance* (1997), *Silencio* (2007), *Ciel Éteint !* (2008), *Vladivostok* (2009), *Dharma Guns* (2011), ou encore *9 doigts* (2017), on trouve de nombreux plans cernés par cet élément noir. Le noir d'iris devient presque une marque visuelle du cinéma de F. J. Ossang qui explique :

Le plus important, au cinéma, c'est le noir. Voilà pourquoi je tiens à cette lentille qui peut se rétrécir jusqu'à fermer complètement le champ. C'est un élément de machinerie au maniement délicat, qui permet de focaliser le regard du spectateur – on

533 Né en 1956, F. J. Ossang est un écrivain, poète, et aussi le chanteur d'un groupe de musique punk. À la fin des années 1970, il crée une revue littéraire *Cée*, puis les Céditions pour publier ses textes. En 1981, il intègre l'IDHEC, et un an après, il réalise son premier court-métrage *La Dernière énigme*. Pendant cette période de formation, il réalise aussi un autre court-métrage, *Zona inquinata* (1983) et son premier long métrage *L'Affaire des divisions Morituri* (1984). Dès lors, un style singulier du cinéma d'Ossang se développe : un cinéma qui est un mélange de poésie, de musique, de bruits, de culture punk, d'aspect primitif du cinéma muet, et de langage formel du cinéma argentin. Depuis, en parallèle de ses activités d'écrivain et de musicien, Ossang a réalisé quatre courts métrages (dont des clips pour son groupe de musique) et quatre longs métrages, dont le dernier – *9 doigts* – a obtenu le prix de la meilleure réalisation au Festival du film de Locarno en 2017.

l'a longtemps utilisé dans le cinéma muet. Elle incarne par ailleurs ma résistance fanatique au numérique⁵³⁴.

Cette partie de l'image noire incarne l'attachement de l'artiste au cinéma muet, à ce cinéma naissant dans lequel se matérialise une énergie d'exploration et vision du monde. Ce recours à la simplicité, à la technique archaïque, révèle aussi une certaine forme de résistance contre la course technologique du cinéma contemporain. Comme le remarque aussi Vincent Deville :

L'usage abondant des ouvertures et fermetures de plan à l'iris, qui envoie à un trait familier du cinéma muet, construit un regard qui semble chaque fois découvrir le monde comme pour la première (ou la dernière) fois, empreint d'un émerveillement intact, mais aussi d'une profonde mélancolie. Découverte du monde tous sens en éveil, en alerte. Et presque aussitôt, la sensation que ce même monde échappe, que l'on ne peut que le regarder disparaître : révéler pour mieux effacer⁵³⁵.

Ce cercle noir permet donc de construire un regard attentif, concentré sur l'état du monde comme dans *Silencio* (Fig. 5.22), ou sur un univers inventé comme dans *Dharma Guns* (Fig. 5.23). Son usage révèle une particularité de l'acte de voir.



Fig. 5.22 *Silencio* (2007) de F. J. Ossang

534 « L'iris de François-Jacques Ossang », propos recueillis par Clémence de Blasi [En ligne], in *M Le Magazine du Monde*, mis en ligne le 25 mars 2018 par AFC, consulté le 11 juin 2018. URL : <https://www.afcinema.com/L-iris-de-Francois-Jacques-Ossang.html?lang=fr>

535 Vincent Deville, « Forces, énergies, mouvements : l'humain et la nature dans les films de F.J. Ossang », *Vertigo*, vol. 42, n° 1, 2012, p. 123.

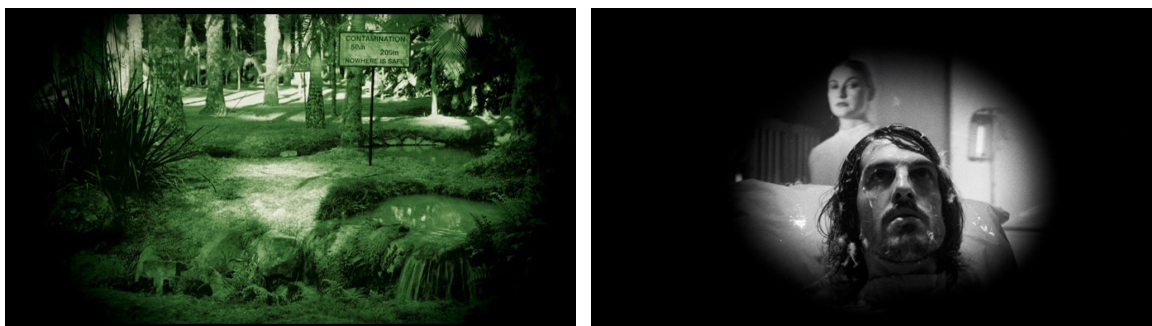


Fig. 5.23 *Dharma GUNS* (2011) de F. J. Ossang

L'iris du cinéma muet suggère systématiquement le plan subjectif, souvent en raccord avec un plan sur le regardeur, ou il a pour effet de dramatiser la situation ou l'expression du visage. Cependant, dans le cinéma d'Ossang, tout est possible : le noir ne peut pas être résumé à un simple outil dans un usage systématique. Ce noir marque la vision du cinéma de F. J. Ossang. Comme il le dit, « Le noir, c'est ce qu'il y a de plus important au cinéma. [...] Si j'ouvre et referme le diaphragme en fondu noir, ce n'est pas par maniérisme, c'est pour découper le contour⁵³⁶. » Découper le contour pour s'échapper de la forme standard industrielle et pour réinventer une forme d'image. Le noir comme outil idéal pour expérimenter le jeu de cadre et la composition de l'image. Même pour *Le Trésor des îles Chiennes*, tourné en Cinémascope, Ossang continue à utiliser l'iris pour recentrer l'image. À propos de la technique, il déclare, « La seule invention des *Chiennes* c'est que, pour la première fois, on voit un iris en Cinémascope⁵³⁷. » Le fait que le champ de l'image est élargi par le format large permet d'avoir plus de visibilité, pourtant, on a parfois l'impression que F. J. Ossang profite aussi de cet espace élargi de l'image pour mettre plus de noir, à l'aide de l'iris, de l'ombre, ou du décor architectural (Fig. 5.24). Il semble accentuer la confrontation de la figure humaine à un espace trop grand comme le cosmos⁵³⁸. Avec un fort contraste entre le noir et la lumière, il réinterprète ce format de grand spectacle cinématographique en lui trouvant d'autres expressions possibles.

536 Le propos de F. J. Ossang, cité par Julien Bécourt, « F. J. Ossang » [En ligne], *Mouvement – magazine culturel indisciplinaire*, consulté le 20 juin 2018. URL :

<http://www.mouvement.net/teteatete/portraits/fj-ossang-poete-du-siecle-punk>

537 Stéphane du Mesnildot, « Fragments d'une conversation avec F.J. Ossang », *Vertigo*, vol. 42, n° 1, 2012, p. 115.

538 F. J. Ossang parle aussi de cette relation entre l'être humain et le cosmos, incarnée par le format de l'image. Il dit, « But at the same time it was very interesting, because with the scope, you got all the first floor, but only the first floor, so if you wanted to shoot a building. It was also problematic because I love close-ups – I've been very beaten by those close-ups which shook the world when the Soviets started to use them, as it was forbidden before the Revolution, and exist only in 1.33:1. This means that all of a sudden, you got the mask, the face, and this really is the relationship between the human being and the cosmos. » Monica Delgado, Michèle Collery, Mina Blumenfeld, « Punk Intervention : A Conversation with F. J. Ossang » [En ligne], *Desistfilm*, mis en ligne le 19 juin 2013, consulté le 20 juin 2018. URL : <http://desistfilm.com/a-dialogue-with-f-j-ossang/>



Fig. 5.24 *Le Trésor des îles Chiennes* (1990) de F. J. Ossang

Le recours à l'usage primitif de l'iris serait comme une « *ré-ouverture*⁵³⁹ » au monde en cinéma. Le mécanisme de l'iris en fondu met en mouvement ce cercle noir, et provoque la sensation de l'apparition et de la disparition des images. Le mécanisme d'ouverture et de fermeture de l'iris visualise ce processus, comme si on pouvait constamment voir le monde apparaître « pour la première fois » puis, toujours sous nos yeux, sa disparition. Ce système simule le mécanisme du diaphragme de la caméra qui reçoit la lumière pour former une image, et aussi notre œil qui voit le monde. Le halo noir comme effet des paupières. Il faut l'ouvrir pour *voir*.

Lorsque l'iris s'ouvre, la lumière rentre dans l'appareil de la prise de vue, et elle traverse aussi l'iris de notre œil pour que l'on puisse voir. L'iris noir et son mouvement marque l'esprit de « regarder pour voir... en réaction au "circulez, y a rien à voir" dominant dans le cinéma en général...⁵⁴⁰ » Je dirais que, chez Ossang, l'effet de fondu à l'iris est conçu pour visualiser ce processus du regard qui n'est jamais figé. C'est un regard actif.

⁵³⁹ Stéphane du Mesnildot, *op. cit*, p. 118.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 118.



Dans son court-métrage, *Ciel Éteint !*, on peut aussi trouver un usage « atypique » de fondu à l'iris (Fig. 5.25). Ici, l'ouverture de l'iris n'indique pas vraiment un commencement d'une séquence dans le sens narratif. En revanche, elle s'inscrit dans une dimension plastique : au début du plan, entourée du noir, l'image se situe au centre mais semble lointaine, puis, en suivant le mouvement des acteurs vers le premier plan, le noir se rétrécit et le champ de l'image s'ouvre. En avançant vers la caméra, leurs corps s'agrandissent et ce changement se combine à l'élargissement du cercle. Cette ouverture permet donc de souligner l'aspect plastique du mouvement et la perspective. Elle guide le regard non pas sur un détail spécifique, mais sur le mouvement, sur la composition du plan.

Effectivement, le noir d'iris chez Ossang n'est jamais figé : il est filmé, et donc, il vibre avec le grain de l'image ; la vitesse et le rythme de son ouverture et sa fermeture ne dépende que du geste de l'auteur. Comme un élément plastique, ce halo noir d'iris incarne, d'une certaine manière, une organicité dans la vision du cinéma de F. J. Ossang. Cette marque visuelle qui caractérise son cinéma, devient la métaphore de « sa principale qualité⁵⁴¹ », dit l'artiste lui-même.

Fig. 5.25 *Ciel Éteint !* (2008) de F. J. Ossang

541 Dans sa réponse au questionnaire de Proust revisité, Ossang prend l'iris noir pour décrire sa « principale qualité » : « Ouverture / Fermeture – comme un iris ». Propos recueillis par Nicole Brenez, « Questionnaire de Proust – Nicole Brenez avec F. J. Ossang » [En ligne], *FJ Ossang, créateur tous azimuts*, mis en ligne le 7 novembre 2017, consulté le 20 juin 2018. URL : <http://www.homme-moderne.org/images/films/fjossang/news/?p=1169>

Le fondu par le noir⁵⁴² comme rythme de l'image

Dans la plupart des films narratifs, l'ouverture au noir, utilisée après un fondu au noir, figure une transition complète. « Le noir total entre les deux fondus peut aller de quelques images à quelques secondes, en fonction du rythme du montage et de l'importance que l'on veut donner à la césure entre les deux séquences⁵⁴³. » Cette fonction ponctivative permet donc des transitions entre les plans ou les séquences, une forme graduelle de montage, en dissimulant la « collure » entre deux passages. Les fondus sont « une ponctuation pour ainsi dire *douce*, qui modèle la continuité sans la briser. Leur nom même indique cette modestie : ils se fondent dans l'écriture, s'y confondent⁵⁴⁴. » C'est dans le noir total que se réalise la « confusion » de deux passages. Entre eux, on ne voit plus de collure, mais du noir uniquement. En étant « la seule donnée visuelle fournie au spectateur⁵⁴⁵ », le noir semble être pensé comme une négation visuelle, là où il y a rien à voir, comme passer par le noir était la seule manière de surmonter la difficulté du mélange d'images. Le noir marque ce passage discret, et indique un intervalle qui permet paradoxalement une continuité fluide dans le visuel. Le noir « monopolise l'écran pendant un moment⁵⁴⁶ », afin de passer à autre chose en douceur sans produire une rupture visuelle trop violente. En étant une démarcation, le noir du fondu suspend la narration filmique et il marque le temps du regard. Et il « consiste physiquement en une démarcation, en un *silence* visuel.⁵⁴⁷ » Avant d'introduire l'image suivante, il donne à voir un écran noir, un moment d'absence d'image, ou plutôt quelque chose *autre* que l'image représentative. Si cet élément ponctivatif fonctionne comme une forme de montage au service de la narration, il pourrait aussi suggérer quelque chose de l'ordre d'une « valeur structurale⁵⁴⁸ » dans la construction de l'œuvre filmique. Comme le remarque Noël Burch, dans son ouvrage *Praxis du cinéma*,

Traditionnellement, l'absence d'image est une simple ponctuation, "signifiant" passage de temps, au même titre que l'enchaîné. Des théoriciens académiques ont voulu établir que l'enchaîné suggère un laps de temps plus court que le noir avec fondus, mais il s'agit là d'une vue de l'esprit, ou plutôt de la volonté d'accorder une valeur inhérente,

542 Dans ce chapitre, j'utilise le terme « le fondu par le noir » pour intégrer tous les fondus utilisant le noir tels le fondu au noir (image vers noir), l'ouverture au noir (noir vers image) ainsi que tous les fondus utilisant le noir (fondu à l'iris...).

543 Yannick Vallet, *La grammaire du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2016, p. 155.

544 Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, « Fondus », *op. cit.*, p. 232.

545 Christian Metz, *op. cit.*, p. 175.

546 *Ibid.*

547 *Ibid.*, p. 135.

548 *Ibid.*

organique, à une convention parfaitement arbitraire⁵⁴⁹.

Malgré l'usage conventionnel du « fondu par le noir », l'auteur voit dans son aspect formel une sorte de « dialectique organique » : le fondu manifeste un passage visuel entre deux pôles, « entre l'image et... son absence⁵⁵⁰ ». Le noir, ce *silence visuel* est donc pensé comme une absence. Mais cette absence n'est pas forcément liée au contexte diégétique comme le non-dit ou l'ellipse de l'histoire ; elle n'est pas non plus « rien ». Elle serait plutôt un réel « intervalle » entre deux images, qui incarne un espace-temps singulier : un espace obscur pour laisser un temps de respiration, de soupir. Cette « fonction respiratoire » peut aussi servir au récit du film, puisque « les signes de ponctuation comme les repos de la voix servent à déterminer les sens⁵⁵¹ ». Cet intervalle sépare les images afin de mieux les relier. Et c'est dans ce va-et-vient entre l'image et le noir que se présente l'apport rythmique et structurant du « fondu par le noir ». Ce passage au noir, dans lequel l'image s'absente, provoque aussi une sensation particulière, parfois au-delà de toutes les connotations narratives possibles. Le fondu au noir incarnerait, à ce moment-là, une forme plastique concernant le mouvement d'apparition et de disparition des images, le mouvement de va-et-vient entre le plein et le vide, entre l'image et son absence, avec sa propre temporalité rythmique créée par la modulation de la lumière.

L'effet de fondu révèle l'aspect rythmique du film, mais, quel rythme est précisément produit par le fondu ?

Le fondu en tant qu'élément ponctuatif du récit est considéré comme un paramètre d'organisation temporelle du film. Lorsque la question du rythme est mise en avant dans les premières réflexions sur l'art du cinéma, l'effet de ponctuation a aussitôt attiré l'attention des théoriciens. Comme écrivait Émile Vuillermoz, « Un cinégraphiste doit savoir écrire sur l'écran des mélodies pour l'œil, exposées dans un mouvement juste avec les ponctuations convenables et les cadences nécessaires⁵⁵². » Le « fondu par le noir », une des ponctuations les plus employées de l'histoire du cinéma, a aussi un effet considérable sur la perception du rythme du film. Ayant sa propre durée et sa fréquence, l'effet de fondu, qui sert à faire la transition entre deux plans, contribue directement au rythme

549 *Ibid.*, p. 86.

550 Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1969, p. 85.

551 Nicolas Beauzée, « Ponctuation », in Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Cité par Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris : Gallimard, 2012, p. 49

552 Émile Vuillermoz, « La Musique des images », *L'Art cinématographique*, III, Paris : Félix Alcan, 1927, p. 60. Noureddine Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris : Paris Expérimental, 1995, p. 161.

« extérieur » du film, à celui *du montage*. Pour autant, un passage de fondu impose aussi son propre rythme « intérieur », celui *de l'image*⁵⁵³, à savoir que le changement de lumière d'un plan crée une dynamique visuelle dont la vitesse s'exprime dans l'image elle-même.

Entre iris noir et effet fondu, la respiration organique du film — *Ein Bewährter Partner (A Proven Partner)* (1993) de Jürgen Reble

Passionné par la matière argentique du film, le cinéaste allemand Jürgen Reble travaille sur différentes expérimentations autour de la chimie depuis les années 1980⁵⁵⁴. Dans cette approche radicalement matérialiste, son film, *Ein Bewährter Partner (A Proven Partner)*, réalisé en 1993, apparaît assez singulier, d'autant qu'il n'utilise aucun traitement chimique contrairement à son habitude. *Ein Bewährter Partner* est entièrement basé sur un matériau de *found footage*, récupéré au hasard par l'artiste. Il

553 J'emprunte ici l'idée de Léon Moussinac sur la question du rythme au cinéma. Léon Moussinac voit dans le « rythme général » du film, une combinaison de deux rythmes distincts : « 1) le rythme intérieur des images, obtenu par la représentation (décors, costumes, éclairages, objectifs, angles de prise de vues) et l'interprétation ; 2) le rythme extérieur des images, obtenu par le découpage, autrement dit par la valeur en durée, mathématique ou sentimentale, donnée à chaque image, par rapport aux images qui la précèdent et celles qui la suivent. » (Léon Moussinac, « Le cinéma au Salon d'automne », *Gazette des sept arts*, n° 9, le 1er novembre 1923, p. 11. Cité par Laurent Guido) Il s'agit donc, d'une part, du rythme *de l'image* (aussi dans l'image), et d'autre part, du rythme *du montage* (créé par l'ordre de succession des images et ses durées). Comme le remarque Luc Vanchéri, « Cette définition, outre qu'elle introduit une différence efficace entre le rythme de l'image et le rythme du montage, permet très tôt de distinguer entre métrique et rythme. » Luc Vanchéri, « Rythme », in Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, 2ème éd., Paris : Presses Universitaires de France, 2016 [2012], p. 635. Voir aussi Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris : Éd. d'Aujourd'hui, 1983, p. 75-84 ; Laurent Guido, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne : Payot, 2007, p. 91-96.

554 Jürgen Reble (1956-) vit et travaille à Bonn depuis sa période du collectif Schmelzdahin, en collaboration avec Jochen Limpet et Jochen Mueller. Ce collectif, actif entre 1978 et 1989, est notamment intéressé à la transformation du matériau filmique, à travers différents traitements, tels la décomposition bactériologique, les traitements naturels et chimiques. La « dissolution » comme conception et méthode est au cœur du travail de Schmelzdahin (dont la traduction en français est « dissous-toi »). La dissolution pour désagréger la forme représentative de l'image ; la dissolution pour faire ressentir les expériences plastiques propres au film argentique. Plusieurs films du collectif sont connus pour leurs traitements originaux et les résultats surprenants, comme par exemple, *Stadt in Flammen* (1984), *Aus den Algen* (1986), *Der General* (1987), etc. À partir de 1989, Jürgen Reble travaille seul dans une direction plus personnelle avec soit des *found footage* soit ses propres images, tout en gardant l'esprit de l'alchimie autour de la « transmutation » dans le travail de la manipulation matérielle. Ce changement lui permet aussi de se concentrer davantage sur des expérimentations chimiques sur le support argentique, et de travailler sur des projets plus longs, tels *Rumpelstiltskin* (1989), *Passion* (1989), *Das Goldene Tor* (1992), *Ein Bewährter Partner* (1993), *Instabile Materie* (1995), *Chicago* (1996). Inscrits dans la même démarche matérialiste, ces films s'éloignent encore plus des codes narratifs, et mettent en avant de manière plus approfondie l'exploration plastique autour de l'émulsion photochimique. Afin de mettre en forme sa conception du cinéma basée sur la notion de l'éphémère et du flux, il propose aussi des performances cinématographique, en collaboration avec le musicien Thomas Köner, pour *Alchemie*, *Tabula Smaragdina*, *Pulsar*, *Materia Obscura*, etc. Depuis au moins une dizaine d'années, il utilise aussi des outils numériques pour la prise de vue, la numérisation, le montage et notamment le changement de vitesse du film, ce qui lui permet d'élaborer des effets plus complexes et de créer un univers plus méditatif voir spirituel, comme par exemple, *Arktis – Zwischen Licht und Dunkel* (2004), *Materia Obscura* (le film) (2009), etc.

s'agit d'un ancien film pédagogique en format vidéo sur le fonctionnement de l'ordinateur pour les salariés de la société industrielle Siemens. Après quelques traitements menés par Jürgen Reble, ce film industriel en couleurs se transforme en une expérience méditative en noir et blanc, quasiment à l'opposé de son objet initial.

Du film original, Jürgen Reble ne s'intéresse qu'aux images et comment elles transmettent et apprennent aux gens le fonctionnement d'un ordinateur. Dans la présentation du mécanisme informatique, l'artiste remarque notamment une dimension méditative, voire imaginative. Pour aller à l'essentiel, le cinéaste a donc retiré les couleurs originelles, le son et les paroles du film par le refilmage : la vidéo originelle est tout simplement refilmée en pellicule 16 mm en noir et blanc. La vitesse de la vidéo reste normale, tandis que la vitesse de la prise de vue est accélérée pour obtenir un effet de ralenti par la suite. Après le développement en noir et blanc très contrasté de la copie argentique, il s'avère que cette désynchronisation produit un effet inattendu : un effet de fondu noir en forme d'iris apparaît et disparaît régulièrement dans les images. Cependant, il ne s'agit pas d'un fondu au noir, ni d'un fondu à l'iris créé volontairement par le cinéaste. Il explique que cet effet a été directement créé par la captation de la lumière émise de l'écran de téléviseur. Issu de la désynchronisation des vitesses, cet étrange effet se révèle comme le résultat de la confrontation entre deux médiums.

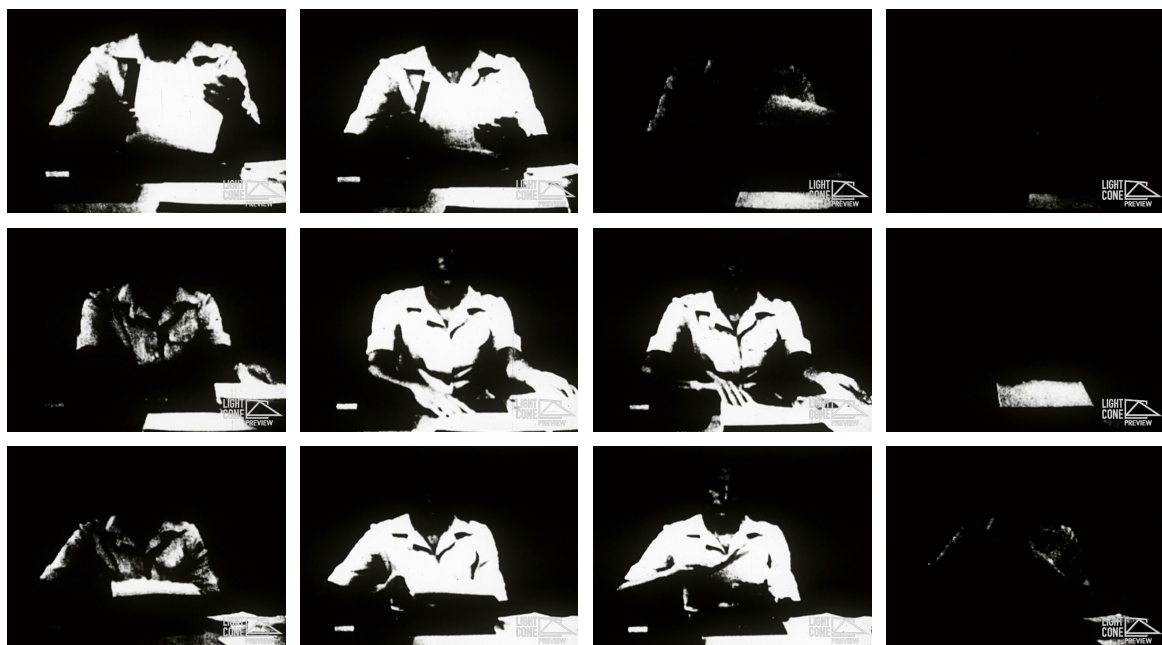


Fig. 5.26 *Ein Bewährter Partner* (1993) de Jürgen Reble
(lecture de gauche à droite et de haut en bas)

Le ralentissement des images transforme un simple regard en contemplation. Le cinéaste crée un rythme différé pour donner le temps au spectateur de voir et de réfléchir à la représentation d'un système abstrait, ici celui de l'informatique. Et le noir ? Le noir, apparu entre deux images presque identiques du même plan, n'a rien de transitoire (Fig. 5.26). Produit par le « défaut » de transfert de lumière entre deux médiums, le « fondu noir » en tant qu'effet, se libère de sa fonction conventionnelle de ponctuation narrative. Cet effet inattendu de « fondu » qui persiste tout au long du film, y introduit alors un autre rythme.

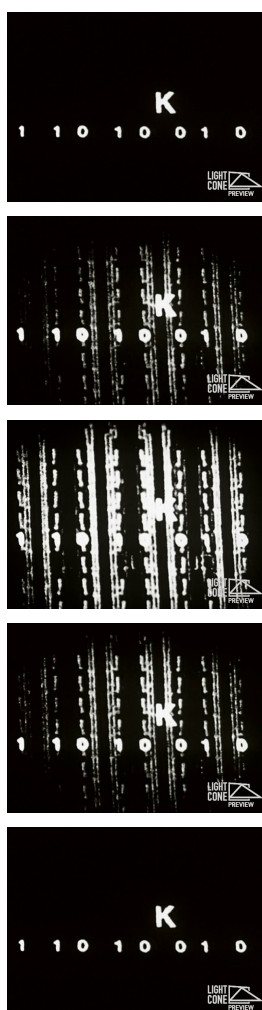


Fig. 5.27 *Ein Bewährter Partner* (1993) de Jürgen Reble

Ce mouvement perpétuel du noir fait penser à la remarque de Barthélemy Amengual sur le fondu à l'iris : « Dans ces allers et retours se jouait presque simultanément une étrange dialectique d'approche et d'éloignement, de pénétration et de prise de distance, proposé/imposé à la liberté du spectateur⁵⁵⁵. »

Cette dialectique entre noir et lumière révèle aussi une dimension plastique du film : une dimension plastique liée au mouvement de rapprochement et d'éloignement, liée au rythme créé par alternance entre le noir et la lumière. Sur le rythme déjà ralenti des images, le va-et-vient du noir, avec sa propre fréquence, rajoute un autre rythme, celui du jeu de la lumière. Entre l'image et le noir, entre la vidéo et le film, ou entre 1 et 0 comme signe informatique (Fig. 5.27), il y a quelque chose d'organique qui se produit : la régularité de l'effet de fondu noir crée un rythme respiratoire, comme si le corps du film respirait tout au long de sa durée. Est-ce le défaut d'image qui fait revivre le corps du film ?

Comme le remarque Patrick de Haas, en ce qui concerne la vitesse et le rythme dans

555 Barthélemy Amengual, *loc. cit.*, p. 51-52.

le cinéma d'avant-garde, « La vitesse est louée par tous : elle est en accord avec le monde de la technique moderne, avec l'énergie psychique inconsciente, et surtout elle produit des effets sur le corps⁵⁵⁶. » Ici, la vitesse du film de Reble serait plutôt un « désaccord » avec le contenu du film de Siemens, autrement dit, la lenteur du film paraît comme une objection à la propagande de la nouvelle technologie.

Le rythme du film est, quant à lui, porté par ce va-et-vient répétitif du noir, et produit aussi un effet sur le corps du spectateur : respiratoire et hypnotisant. Ce rythme s'intègre ainsi à sa manière au mécanisme du cinéma, et atteint directement notre perception sensorielle. La force du film semble être produite par ce noir respiratoire.

En utilisant le ralentissement pour un effet de concentration sur les images, l'auteur propose un voyage de méditation dans l'univers imaginaire de *Ein Bewährter Partner*. L'accompagnement des bruits de projecteur et du chant médiéval renforcent l'impression de suivre une cérémonie post-industrielle en état d'hypnose. Le fondu, ou plutôt l'effet de « fondu noir », et donc le noir permet ici de montrer une lumière organique propre au support argentique dans sa dimension physique et plastique.

⁵⁵⁶ Patrick de Haas, *Cinéma intégral : de la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris : Transédition, 1986, p. 134.

Fondu au noir comme basculement physique et symbolique – *Military Court and Prison* (2007-2008) de Chen Chieh-Jen

Chen Chieh-Jen⁵⁵⁷, un artiste multidisciplinaire taïwanais, utilise aussi le fondu par le noir comme ponctuation et comme élément de construction rythmique pour ses œuvres filmiques.

L'artiste interroge constamment le système politique et économique en se focalisant principalement sur des événements socio-historiques de la société taïwanaise. Il choisit de reconstituer des situations dans lesquelles des individus se confrontent dans un lieu représentant un système de contrôle spécifique, comme par exemple une usine ou une prison. Et il filme des gens qui ont, d'une manière ou d'une autre, réellement vécu cette confrontation. Le lieu qui intéresse Chen Chieh-Jen pour *Military Court and Prison* est un lieu où se trouvaient l'ancien commandement de la garnison (Taiwan Garrison Command) et l'ancien tribunal militaire, un lieu emblématique de l'oppression politique de la Terreur Blanche (1947-1987)⁵⁵⁸. Cependant, il n'a pas choisi de filmer des anciens dissidents

557 Intéressé notamment par les questions concernant le pouvoir politique, les histoires de peuple colonisé, les systèmes de contrôle, la frontière et les marginaux, Chen Chieh-Jen (1960-) choisit principalement des performances puis des moyens photographiques, audiovisuels, et des installations vidéo, pour mettre en œuvre son questionnement. Depuis les années 1980, période où la loi martiale régnait encore à Taïwan soumis à la dictature, l'artiste cherche à confronter le système politique et économique avec ses créations artistiques, afin de faire ressentir la situation coloniale de Taïwan et son impact sur le peuple. Son intention et son regard sont souvent portés sur les victimes du système – du régime autoritaire des Kuomintang au système néolibéral d'aujourd'hui –, sur ceux qui se font écraser par le système, souvent situés au plus bas de la société, tels les opposants politiques, les ouvriers, les chômeurs, les activistes, les immigrés, les sans-papiers. Il ne choisit pas la voie documentaire pour raconter leurs histoires ou pour revendiquer la justice ; il choisit la voie de la fiction, afin de montrer la complexité du rapport collectif au système politique. Il tente de faire émerger la sensibilité, les émotions, l'imagination et les interrogations des spectateurs, vis-à-vis de ces problèmes sociaux au travers de leurs propres histoires. Dans une approche de reconstitution fictionnelle des histoires du passé, l'artiste met en rapport, à travers le dispositif de l'installation vidéo, le regardant et le regardé, le dominant et le dominé, comme par exemple, *Lingchi – Echoes of a Historical Photograph* (2002) ; la situation des ouvriers et l'impact de la mondialisation, comme dans *Factory* (2003), *Bade Area* (2005) et *The Route* (2006) ; les individus dissidents et les autorités politiques comme dans *Military Court and Prison* (2007-2008), *Empire's Borders I* (2008-2009) *Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc* (2010). Chen Chieh-Jen est considéré comme un des artistes les plus importants de Taïwan. Voir la présentation de l'artiste, sur le site *Taiwan Contemporary Art Archive*, mis à jour le 19 janvier 2017, consulté le 5 juin 2018. URL : <http://tcaarchive.org/artist/%E9%99%B3%E7%95%8C%E4%BB%81/> ; voir aussi, la présentation de l'exposition de Chen Chieh-Jen, *Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne Grend-Duc Jean*, consulté le 5 juin 2018. URL : <https://www.mudam.lu/fr/expositions/details/exposition/chen-chieh-jen/>

558 Ce lieu, une ancienne école militaire (1957-1967), est devenu à partir de 1968 le tribunal militaire et un centre de détention pour juger et emprisonner les dissidents. Après la fin de la loi martiale en 1987, le centre a été fermé et le lieu a été utilisé comme tribunal militaire par le ministère de la Défense jusqu'en 2002. Aujourd'hui, le lieu est préservé et est devenu le Mémorial des droits de l'homme – Jīng-Mei Human Rights Memorial and Cultural Park. L'auteur de *Military Court and Prison* s'intéresse à ce lieu symbolique du pouvoir dictatorial, également parce que la maison de son enfance se trouve juste en face du centre de détention. Chen Chieh-Jen souhaitait tourner ce film dans le lieu même mais il était déjà en chantier pour la construction du mémorial. Le film a donc été tourné dans une ancienne usine

retenus à l'époque, mais des dissidents actuels du système néolibéral d'aujourd'hui, tels des chômeurs, des travailleurs précaires, des syndicalistes, des activistes, des immigrés, des sans-abris, des étudiants. Pour l'artiste, la mise en place d'un régime totalitaire et d'une prison politique sont juste une mesure visant à faciliter l'accès à la mondialisation capitaliste et à éliminer les gauchistes dans le cadre de la guerre froide. Aujourd'hui, ce système n'a pas vraiment disparu : il s'est transformé en société de consommation issue du néolibéralisme, une nouvelle prison invisible, dans laquelle les êtres humains sont transformés en travailleurs soumis et bon marché, et aussi en consommateurs ou défenseurs du capitalisme. L'artiste a donc choisi de représenter ce lieu dans un site abandonné avec des dissidents contemporains.

Ce film sans parole représente le point de vue d'un dissident, comme un monologue silencieux. Le récit débute à un moment précis : cinq minutes avant minuit, heure de fin de la loi martiale. Dans cinq minutes, la justice sera rendue, les archives secrètes seront publiées, le visage effacé sera vu à nouveau et la prison sera transformée en musée. Dans l'attente de leur libération, quelques dissidents oubliés traînent leurs pas et circulent sans but. Mais le temps semble s'être arrêté. À part les couches de poussière, rien ne change. La question de l'artiste est donc celle-ci : la loi martiale est-elle vraiment terminée ?

La lenteur de l'attente est rendue visible par tous les mouvements, que ce soit ceux des personnages ou ceux du dispositif cinématographique : la marche des personnages, le mouvement de caméra (le travelling et le panoramique), l'effet de fondu ; tout est lent. Le ralentissement semble bien le sujet du film, puisque, jusqu'à la fin du film, une heure après le commencement, la libération n'a toujours pas eu lieu, comme si ces dernières cinq minutes s'étaient infiniment prolongées.

Le film est composé de dix séquences et la plupart sont introduites et clôturées par un fondu par le noir. Comme une ponctuation ordinaire de récit, qui sépare et relie deux séquences, le fondu permet le changement de scènes, mais il est, lui aussi, très lent, de cinq secondes jusqu'à dizaine de secondes, selon les séquences. Le ralentissement du fondu par le noir – l'ouverture du plan et la fermeture du plan – renforce la temporalité de l'image de représentation. Dans le processus de fondu au noir, on assiste la disparition progressive de l'image. On voit que l'image actuelle devient progressivement l'image du « passé », remplacée par le noir du « présent ». De même, dans le processus de fondu d'ouverture, ce noir du « présent » est petit à petit supplanté par une image venue du

abandonnée avec un décor reconstitué.

« futur », qui est train de prendre forme. On la voit de mieux en mieux. Ces passages longs de fondu produisent, dans ce film en particulier, non seulement un effet de transition entre deux séquences, mais aussi un effet de dilatation du temps. Dans cette temporalité, l'acte de voir n'est plus seulement voir ce que l'on a sous les yeux. Voir la disparition et l'apparition de l'image attacherait cet acte à la question de la mémoire et de l'imagination. Voir serait aussi « se souvenir » et « imaginer ».

Cela produit un rythme particulièrement lent d'enchaînement des séquences. Lorsque le changement est adouci, le sentiment de rupture est dilué, on a l'impression que notre esprit est encore dans un état d'attente de la suite du récit. Cet intervalle noir marque un temps non pas de l'ordre de la représentation, mais un temps totalement physique qui n'appartient qu'au spectateur. La lenteur du film fait ressentir au spectateur l'état physique et mental des personnages enfermés dans cette ambiance lourde d'une attente sans fin.

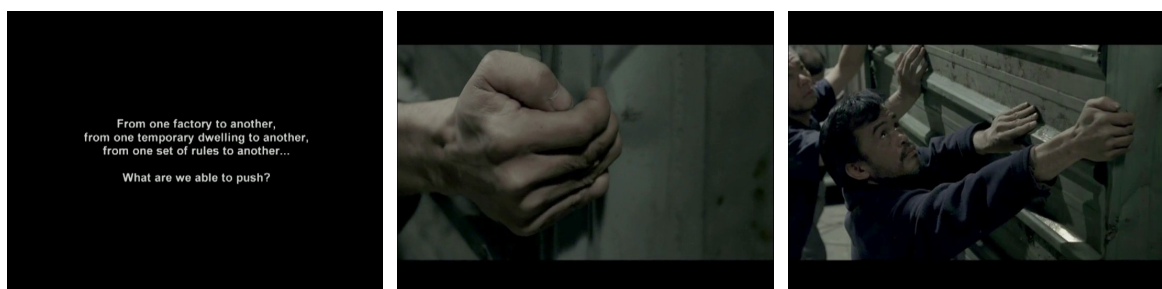


Fig. 5.28 *Military Court and Prison* (2007-2008) de Chen Chieh-Jen – la 1ère séquence de la « poussée »

L'usage du fondu est un peu différent, uniquement dans les deux séquences de « poussée » situées au milieu du film, – où l'on voit les personnages pousser ensemble un immense mur composé de plaques de fer galvanisé. La première séquence de la « poussée » (32:12-36:14) (Fig. 5.28) est introduite par un fondu de seulement trois secondes, beaucoup plus court que les précédents. L'arrivée des images semble brutale, visuellement et auditivement : après la transition courte du fondu, émergent une main en gros plan et le bruit des plaques secouées. On a l'impression d'être pris soudainement par une force, celle de l'agitation de la poussée. Le dernier plan de la séquence est aussi un gros plan sur une main. Et ce plan se termine par une coupe franche. Sans transition. Soudain, c'est le noir et le silence.

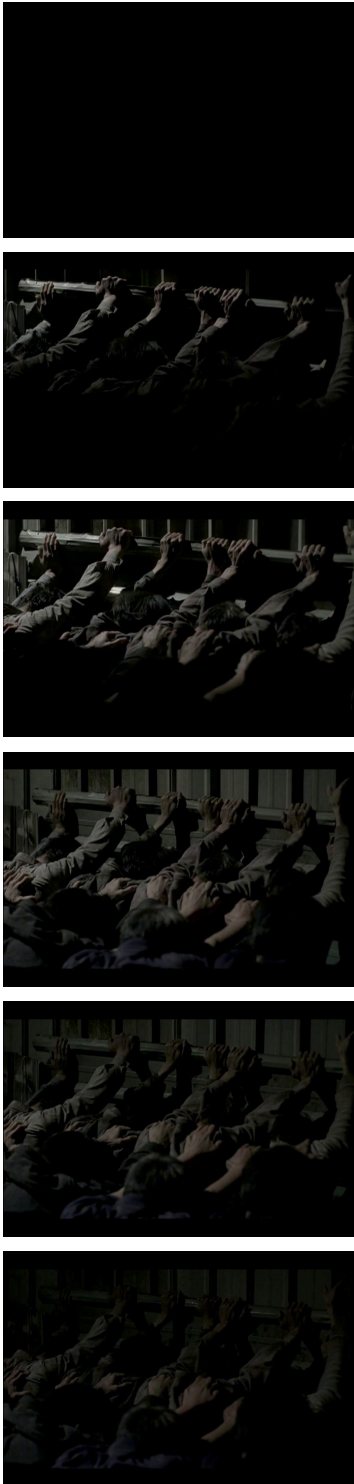


Fig. 5.29 *Military Court and Prison* (2007-2008) de Chen Chieh-Jen
– la 2ème séquence de la « poussée »

La deuxième séquence de « poussée » (36:15-42:39) débute après cette image noire (Fig. 5.29). Mais cette fois, le son, l'image, l'effet du fondu noir, tout est ralenti. De ce fait, la brutalité du son et la force physique de la séquence précédente sont transformées : le ralentissement a rendu abstrait la représentation du mouvement mais révèle une dimension physique propre à l'image. Le mouvement de poussée est ici interprété par le geste des personnages et celui de l'artiste.

Durant cette séquence de six minutes et vingt-quatre secondes, le fondu se répète – six va-et-vient entre le noir et l'image, toujours au ralenti. On a l'impression que la lumière, dévoilant le mouvement des personnages, crée elle-même une force physique de poussée. Cette séquence marque un contraste intéressant avec la précédente. Les deux séquences représentent la « poussée », aussi théâtralisée soit-elle, en tant que forme de résistance, force de révolte, contre le système représenté par un mur infranchissable. Les deux séquences possèdent pourtant deux rythmes différents. Dans la première, la force semble produite de manière individuelle et fragmentée, tandis que, dans la seconde, la force semble composer une forme stable allant dans le même sens. La lenteur du rythme permet que la représentation de la force physique sorte d'un simple cadre représentatif et prenne une dimension métaphorique, grâce au mouvement du noir.

Vers la fin de séquence, après un dernier fondu au noir, l'image reste noire pendant une minute et vingt secondes, et le bruit devient plus fort et violent. Dans ce noir, on a l'impression que la force de poussée se répand dans tout l'espace, dans toutes les directions.

L'effet du fondu au noir produit l'apparition et la disparition de l'image de « poussée » et ces effets se répètent en boucle. Le moment de noir entre chaque image crée un moment de suspension : celle de la force de poussée et celle du récit dans sa fonction classique de ponctuation. Deux mouvements – le mouvement représenté dans l'image et le fondu – qui coïncident et composent un rythme particulier. La mise en boucle de ce processus crée un état constant de suspension, au sens premier et au sens figuré, et un effet physique sur notre être. L'affrontement semblant sans fin, la libération pourrait, elle aussi, rester toujours en suspension.

La lenteur du film suspend les personnages dans l'attente de leur libération, et aussi le spectateur, lui permettant de prendre le temps de regarder. C'est à partir de cet acte de regarder, que se crée une première forme de réflexion, de résistance :

Du fait de regarder, les images peuvent être vues. Du fait de regarder, les événements peuvent être pénétrés. A force de regarder, nous commençons à imaginer et à penser. Les images que je veux créer sont les images, les idées et les désirs que je dois regarder. Ce sont des images qui se développent dans mon esprit et s'entremêlent à lui⁵⁵⁹.

Si la lenteur des plans est conçue pour que le regard du spectateur pénètre l'événement politique, le moment de noir permet une suspension du regard captif de l'image. La lenteur du noir permet que ce temps présent devienne pour chaque spectateur un moment de conscience du regard, de visualisation de ses pensées et émotions, de projection des images issues de son inconscient. L'image noire permet cette libre expression tout autant que la feuille blanche de la séquence finale.

559 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Because of gazing, images can be seen. Because of gazing, events can be penetrated. Because of gazing, we begin to imagine and think. The images I want to create are the images, ideas and desires I must gaze at. These are images that are developing in my mind and are intertwined with it. » Le propos de Chen Chieh-Jen, in Shih J. J. (ed.), *La Biennale di Venezia, 48th Esposizione Internazionale d'Arte – Close to Open: Taiwanese Artists Exposed*, Taipei : Taipei Fine Arts Museum, 1999. Cité par An-yi Pan, « Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention », in Herbert F. Johnson Museum of Art (ed.), *Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention*, Taipei : Taipei Fine Arts Museum, 2004, p. 159.

Chapitre 6

Le noir *entre* les images (La forme noire comme défilement d'images)

« Le secret des images animées, c'est qu'il n'y a pas d'images animées.⁵⁶⁰ » Cette curieuse phrase d'Anthony McCall est évocatrice d'un principe fondamental du cinéma : le paradoxe entre la fixité des photogrammes et la perception effective du mouvement lors de la projection successive des images⁵⁶¹. Si l'on essaie d'explorer le « secret » (comme on ouvre une « boîte noire), on trouvera un élément, souvent caché et quasiment imperceptible aux yeux du spectateur, mais qui est au cœur du mécanisme du défilement des images. Il est difficile de le voir parce qu'il n'est pas *dans* l'image, mais *entre* les images. Le secret dont parle Anthony McCall serait construit par la face cachée du dispositif : l'existence du noir *entre* les images, sur la pellicule et pendant la projection. Et c'est bien cela qui permet notre appréhension du mouvement cinématographique.

6.1 Le noir *entre* les images et le défilement des images

Le noir *entre* les images est un fondement du mécanisme du cinéma argentique. Ce sont tout d'abord de petites lignes noires sur la pellicule qui séparent les photogrammes. Le noir marque leur séparation et affirme leur nature photographique : chaque photogramme est une photographie fixe et unique. Ensuite, dans le mécanisme du défilement des images (le déroulement de la pellicule à l'intérieur de la caméra ou du

560 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « The secret of moving pictures is, of course, that there are no moving pictures. » Anthony McCall, « "Line Describing a Cone" and Related Films » [En ligne], *October*, Vol. 103, hiver 2003, p. 50, consulté le 2 juillet 2018. URL : <http://www.jstor.org/stable/3397608>

561 Plusieurs études ont cherché à expliquer cette sensation de mouvement que l'on a en voyant le défilement en vitesse des images successives. D'après les psychologues de l'école Gestaltiste, il s'agit d'un phénomène psycho-physiologique : l'effet *phi*. C'est un phénomène fondamental pour appréhender le mouvement du cinéma. Concernant ce phénomène, c'est une « propriété innée de notre perception qui est en jeu, aux stades cérébraux. Les légers déplacements, d'une image à la suivante, des stimuli visuels, excitent des cellules du cortex visuel, qui "interprètent" ces différences comme mouvement, l'effet produit sur ces cellules étant pour elles impossible à distinguer de celui que produit un mouvement objectal réel. » Cf. Jacques Aumont, Michel Marie, « Effet Phi », *Dictionnaire théorique du cinéma*, 3ème édition, Paris : Armand Colin, 2016 [2005], p. 93.

projecteur sur le mode continu et/ou intermittent⁵⁶²) –, un autre noir *entre* les images est produit par le système de l'obturation⁵⁶³. Le noir *entre* les images captées ou projetées est bien produit par la fermeture périodique de l'obturateur. Chaque ouverture de l'obturateur est le moment de la prise de vue (ou celui de la projection d'un photogramme) ; et chaque fermeture – le moment de l'occultation de la lumière – permet de faire avancer mécaniquement la pellicule dans l'obscurité à l'intérieur de la caméra (ou dans le projecteur). Ce moment est masqué par le noir. D'une part, pour la prise de vue, le noir représente un moyen indispensable pour la décomposition du mouvement en une succession des photogrammes. D'autre part, pour la projection, le moment de noir entre chaque image, qui ne dure qu'une fraction de seconde, est aussi une condition nécessaire pour donner l'illusion du mouvement chez le spectateur. Invisible à l'œil nu, le noir, créé par l'alternance de l'obturation pendant la projection, est aussi fondamental pour provoquer, chez le spectateur, une impression de continuité des images successives sans que la confusion se crée entre elles. Il nécessite une intermittence entre l'image projetée, perçue par le spectateur, et le noir qui efface l'image précédente de l'œil du spectateur et lui permet de percevoir l'image suivante. Le noir sépare les images en recréant en même temps un lien entre elles. Sans le noir *entre* les images, le cinéma ne pourrait jamais représenter le mouvement tel que perçu dans la vie quotidienne. Comme l'expliquent Vincent et Christophe Pinel,

Les effets de la persistance rétinienne sont, semble-t-il, masqués par les noirs des temps d'obturation. Sans cet effet de masquage, les images rémanentes s'accumuleraient au point de créer un halo confus autour de chaque mouvement. Le sentiment de continuité de l'image reproduite sur l'écran résulterait donc, non de la prolongation physiologique d'une perception, mais d'un comblement d'ordre psychologique⁵⁶⁴.

Le noir marque la séparation entre les images, il crée un intervalle, un vide et c'est grâce à ce noir d'intervalle que l'impression de continuité du mouvement se produit chez le

562 Voir Vincent Pinel, Christophe Pinel, « Défilement », *Dictionnaire technique du cinéma*, 3^{ème} édition, Paris : Armand Colin, 2016 [Nathan, 1996], p. 79.

563 Le moment de l'obturation est le moment où l'obturateur, situé entre l'objectif et la fenêtre d'impression de la caméra, se ferme pour empêcher la lumière de traverser et d'impressionner l'image. Ce moment de l'obturation permet ainsi de définir la durée d'exposition de chaque image et d'occulter la lumière pendant le passage d'un photogramme à un autre. Cela fonctionne de la même manière pour le projecteur : lorsque l'obturateur se ferme, il empêche la lumière du projecteur de traverser la pellicule et il peut donc masquer le déplacement de l'image à la suivante. Il existe plusieurs formes d'obturateur : pour la caméra, son aspect peut être « mono ou bipales, pales inclinées, tambour ajouré, système à guillotine, disque opaque avec un secteur ajouré... » ; pour le projecteur, sa forme est aussi variée : « plan, tambour, tronc, conique, en ciseau... » « Pour éviter le phénomène du scintillement à la projection, on ajoute une obturation supplémentaire pendant le temps d'immobilité de la pellicule. » *Ibid.*, p. 193.

564 *Ibid.*, p. 103.

spectateur du film. Comme si le noir proposait secrètement (sans être vu) un espace-temps au spectateur pour compenser l'absence de continuité en « soudant » mentalement les images dans son cerveau⁵⁶⁵. Cet intervalle noir permet d'offrir l'impression de la continuité du mouvement à partir d'une réalité faite de discontinuité. Comme outil de la décomposition du mouvement réel, le même noir de l'obturateur synthétise des fragments de réalité en créant une illusion d'unité. Le noir *entre* les images concrétise le « bon » fonctionnement du dispositif cinématographique afin de représenter, voire « reproduire », le mouvement fluide et naturel. Au moyen du *noir*, la fabrication de cette illusion du mouvement continu est, comme disait Comolli et Sorrel, une « opération non seulement technique mais idéologique⁵⁶⁶ ». Le noir entre les images doit rester caché pour que l'illusion perdure. A propos du « bon » fonctionnement du dispositif, Stan Brakhage dénonce de façon plus directe :

Si l'œil était plus performant, il pourrait discerner l'enchaînement de vingt-quatre images et le même nombre de noirs qui rythment chaque seconde de la projection [...] Mais la machine a déjà été conçue de façon à surpasser cet œil, à lui imposer de la publicité à une vitesse subliminale pour lui vanter telle marque de pop-corn⁵⁶⁷.

Ce noir *entre* les images structure donc le film. Vincent Deville, dans son ouvrage sur le cinéma d'avant-garde, remarque une « plastique de l'intervalle » notamment dans les travaux des cinéastes expérimentaux qui interrogent la conception du défilement des images :

Or sur quoi se fonde la continuité au cinéma ? Sur une transition infime entre des images, douées d'une ressemblance suffisante pour assurer la continuité optique grâce à une intermittence régulée. C'est le même espace spatial et temporel entre les images qui garantit une continuité fluide à la projection. Une illusion de continuité qui repose sur le vide laissé par ce double intervalle spatial et temporel. Il y a donc, contenu dans cet intervalle, le mouvement en puissance. Mais aussi la continuité défilée, remise en doute⁵⁶⁸.

565 J'emprunte ici l'expression de Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel autour de la production de *l'impression de continuité*. « Mais pour le spectateur, le discontinu apparaît comme *continu*, le cerveau soudant l'un à l'autre les photogrammes (légèrement) distincts sur son écran mental. » Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, « Continuité », in *Cinéma mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Lagrasse : Verdier, 2015, p. 164-165

566 *Ibid.*, p. 165. Comme le remarque Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, « L'illusion de continuité est *réconfortante*. [...] Le travail du cinéma va donc dans le sens de la croyance élémentaire : assurer l'idée que notre rapport au monde, loin d'être intermittent, est toujours lisse, ininterrompu, sûr. Tel est le travail de *synthèse* réalisé par la projection, en analogie avec la façon dont nous nous projetons nous-mêmes dans le monde. »

567 Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1998, p. 24.

568 Vincent Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes : Presses Universitaires

Bien que, à travers l'intervalle, l'auteur tente de souligner l'existence d'une conception du montage dans la nature de l'enregistrement des images, ses réflexions permettent aussi de penser le noir, à savoir que cette « transition infime entre des images » est bien matériellement incarnée par le noir. Ce noir de l'intervalle se trouve à la fois dans le *film-pellicule* (la bande pelliculaire) et dans le *film-projection* (œuvre projetée), si l'on reprend la distinction proposée par Thierry Kuntzel⁵⁶⁹. Le noir du *film-pellicule* – l'inter-image – est visible à l'œil nu, mais uniquement sur la bande, et reste invisible pour le spectateur à la projection. Aussi invisible pour le spectateur, le noir du *film-projection* est produit par le système d'obturation du projecteur, selon la vitesse variable de la machine. Ce noir *entre* les images crée une intermittence dans la projection des images, autrement dit, un espace-temps entre chaque photogramme, nécessaire pour la production de l'illusion du mouvement. Presque imperceptible, le noir est considéré comme « un manque, une incomplétude, un vide abyssal inhérents à l'enregistrement cinématographique⁵⁷⁰ », mais c'est aussi dans ce noir là où se trouve le mouvement en puissance. Le noir propose un espace-temps du « vide » pour que l'animation des images fixes soit possible. Le noir indique là un paramètre invisible du dispositif qui assure son « bon » fonctionnement, mais il révèle aussi une potentialité plastique qui met en jeu le rythme et de la vitesse des images.

Puisque cet « intervalle organise le battement de l'image⁵⁷¹ », la plupart des films dans lesquels on voit ce noir *entre* les images, ne sont pas destinés à produire l'illusion du mouvement naturel du cinéma. Au contraire, ils tentent à dévoiler le dispositif du défilement des images et sa structure matérielle. Montrer le noir permet enfin de démasquer l'idéologie du cinéma conventionnel et de faire surgir l'« inconscient du cinéma ».

Cependant, voir le noir n'est pas quelque chose d'évident. Comment voir le fonctionnement du dispositif de la projection, censé être transparent, dans le dispositif même de la projection ? Voir le noir risque de détruire le film. Comme par exemple, si on veut voir le noir de l'inter-image, voir le passage d'un photogramme à un autre, il nécessite un extrême ralentissement de la projection. Mais si un photogramme traîne à la fenêtre du

de Rennes, 2014, p. 30.

569 Thierry Kuntzel, « Le défilement », dans Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : théorie, lectures. Textes réunis et présentés par Dominique Noguez* [1973], numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*, 2ème version revue et mis à jour, Paris : Klincksieck, 1978, p. 110.

570 Vincent Deville, *op. cit.*, p. 30.

571 *Ibid.*, p. 34.

projecteur pendant quelque secondes, la chaleur de l'ampoule du projecteur peut faire fondre la pellicule et détruire toute image. Ce phénomène de brûlure de l'image évoque la réalité de la projection. On le trouve souvent dans des films de fiction, comme par exemple, l'image finale de *Macadam à deux voies*⁵⁷² (1971), lorsque le plan final se fige, qu'apparaît soudainement une brûlure, qui grandit jusqu'à ce que toute l'image en couleurs se transforme en noir, puis se casse. Ce road-movie finit comme il commence, toujours sur la route, mais au final, tout est ralenti, voire figé, jusqu'à ce que le film-support ne supporte plus la puissance de la lumière, sa source d'énergie. Une fois qu'il s'arrête, le photogramme brûle et tout disparaît. L'image qui s'autodétruit serait une métaphore du destin du personnage et du film. Ce phénomène de brûlure se retrouve aussi dans des films expérimentaux, comme par exemple, dans l'œuvre de Paul Sharits, *3rd Degree*⁵⁷³ (1982), ou un film plus récent *Bardo Follies II*⁵⁷⁴ (2006) : l'auteur du film, Dick Whyte, enregistre avec un caméscope la projection d'images argentiques en défilement ultra-ralenti. On y voit donc non seulement, le passage vertical d'un photogramme à un autre, le noir entre les images qui montent vers le haut de l'écran lors de chaque passage, et on voit aussi que des photogrammes brûlent (Fig. 6.1). On voit « en direct » leur déformation, jusqu'à leur destruction. La matière de l'image se manifeste, le noir apparaît comme sa brûlure.



Fig. 6.1 *Bardo Follies II* (2006) de Dick Whyte

Le dispositif de la projection du film argentique est ainsi dévoilé. Et ses éléments constitutifs – le mouvement mécanique du défilement, la lumière, la chaleur et le noir –

572 Réalisé en 1971 par Monte Hellman (1932-), *Macadam à deux voies* (*Two-Lane Blacktop*) est considéré comme un road movie américain culte, attaché à la mythique route 66.

573 Voir Yann Beauvais (dir.), *Paul Sharits*, cat. expo, Dijon : Les Presses du Réel, 2008 ; Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 1998 ; Jean-Claude Lebensztejn, *Ecrits sur l'art récent*, Paris : Aldines, 1995, p. 175-176.

574 Créé en 2006 par Dick Whyte, un artiste néo-zélandais, *Bardo Follies II*, peut être considéré comme un hommage explicite à une des œuvres majeures du cinéma structural – *Diploteratology* or *Bardo Follies* (1967). Ce dernier est réalisé par le cinéaste américain George Landow (qui s'appelle aussi Owen Land) dans la ligne de ses recherches autour du dispositif cinématographique.

ne servent plus seulement à la représentation des images, mais ils construisent, avec leur propres caractéristiques, un spectacle visuel « comme en direct ». « En direct », parce que ses caractéristiques ne fonctionnent que pendant la projection. Le dérèglement du défilement possède donc une dimension performative dans sa création. Le film que l'on voit ne peut être qu'un enregistrement, une représentation de ce processus.

Ainsi, pour voir ce noir *entre* les images sans détruire le film, il faut de la représentation, voire, de la fiction. On verra donc, dans ce chapitre 6.1, un dessin animé d'Osamu Tezuka – *Broken Down Film* (1985) –, qui propose une fictionnalisation du noir entre les images ; ensuite, *The Death Train* (1993) de Bill Morrison, qui met en évidence l'intermittence entre le noir et la lumière dans le mécanisme du défilement des images ; et enfin, l'œuvre de Christian Lebrat, notamment son *Autoportrait au dispositif* (1981), dans lequel le noir *entre* les images se met en scène pour contredire son invisibilité au sein du dispositif cinématographique.

Le défilement instable : le noir comme menace pour la représentation – *Broken Down Film* (1985) d'Osamu Tezuka

Le défilement comme fondement de l'illusion du mouvement naturel est un élément important, notamment pour les films qui interrogent le dispositif cinématographique.

Un des fondateurs du dessin animé japonais – Osamu Tezuka⁵⁷⁵ – explore aussi le noir pour visualiser des éléments du dispositif filmique dans un de ses films d'animation expérimentaux : *Broken Down Film* (1985). Créé quelques années avant la disparition du maître de manga japonais, *Broken Down Film* se construit, avec plein d'humour, sur la spécificité du médium filmique : le défilement cinématographique et la matérialité de la pellicule. Toutes leurs caractéristiques, qui seraient considérées comme des défauts dans le cinéma conventionnel, interviennent dans ce film comme un acteur de l'histoire. Il s'agit des défauts matériels sur la bande de pellicule – poussières, rayures, poils, taches noires, marques rouges de censure –, et aussi ceux de la projection, à savoir le défilement anormal des images. Dès la séquence du générique (Fig. 6.2), le défilement pose déjà des problèmes : on voit parfois un écran tout blanc ou tout noir lors de l'arrêt brusque de l'image, on voit aussi le flou, la projection en vitesse irrégulière, le passage de l'amorce, l'image à l'envers, etc. *Broken Down Film* est une histoire de « film cassé ».



Fig. 6.2 *Broken Down Film* (1985) d'Osamu Tezuka

575 Osamu Tezuka (1928-1989) est un dessinateur de manga très productif et aussi une des figures fondatrices du cinéma d'animation japonais. Très influencé par la culture du cinéma et le style des films d'animation américains comme ceux de Walt Disney, il a commencé très jeune, en 1946, à publier ses premiers mangas en série dans les journaux destinés aux enfants. En parallèle de sa carrière de dessinateur, il faisait aussi des études de médecine. On retrouve ainsi souvent cette trace dans sa création dont la plus connue est *Black Jack* qui est aussi le surnom du personnage principal de cette œuvre – Hazama Kuroo –, un médecin de l'ombre. Reconnue comme un chef d'œuvre de l'histoire du manga japonais, cette série de manga a été publiée pendant 10 ans (1973-1983) dans un journal hebdomadaire. Beaucoup d'œuvres de Tezuka sont aussi très populaires et sont devenues des grands classiques du manga, tels *Astro, le petit robot* (1952-1968), *Le Roi Léo* (1950-1954), *L'Enfant aux trois yeux* (1974-1978). En 1961, il a fondé ses propres studios d'animation (*anime*), Mushi Production, et ensuite, Tezuka Productions en 1973, pour adapter ses propres mangas en film. Il a aussi créé quelques films d'animation non commerciaux, voire un peu « expérimentaux », dans lesquels il a surtout mis en avant des possibilités artistiques du matériau et du dispositif du cinéma d'animation, comme par exemple, *Memory* (1964), *The Drop* (1965), *Broken Down Film* (1985), *Jumping* (1985) et *La Légende de la forêt* (1988), etc.



Fig. 6.3 *Broken Down Film*
(1985) d'Osamu Tezuka

En noir et blanc et sans parole, le style de *Broken Down Film* imite celui du dessin animé américain de l'époque du cinéma muet. Il adopte aussi une histoire du western classique, dans laquelle le personnage principal – le gentil cow-boy – sauve une fille en danger et se défend de l'attaque du méchant. Un autre acteur moins évident – *le film* – intervient lui-aussi dans le film.

Dès la première séquence (Fig. 6.3), le mécanisme du défilement des images se montre problématique pour le personnage du film. Lorsque le cow-boy se promène tranquillement à cheval, apparaît une barre noire horizontale de l'« inter-image » (sur la pellicule, normalement cachée par le cache de la fenêtre du projecteur, donc invisible pour le spectateur). Cette barre qui sépare les photogrammes apparaît, monte, entre dans l'image et divise l'espace de l'image en deux. Cela donne l'impression que l'image du photogramme précédent revient à l'écran et écrase celle que l'on voit. Elle écrase aussi l'espace représentatif où se trouve le gentil cow-boy. C'est grâce au défilement des images que le personnage dessiné est rendu vivant, mais ce mécanisme de l'animation devient ici la première menace pour le personnage car plus rien n'est stable. Les photogrammes sautent, et cela « dérange » la promenade du personnage. Le cow-boy essaie de repousser cette barre noire hors de l'image ; il essaie de remettre l'inter-image à sa « place », mais le mécanisme de projection semble plus fort que tout. Il s'accélère et tout devient flou. Au final, le cow-boy et son cheval sont renversés par la vitesse frénétique du défilement, comme s'il fallait que le dispositif reste stable, à sa « place », pour que le héros puisse continuer son histoire.

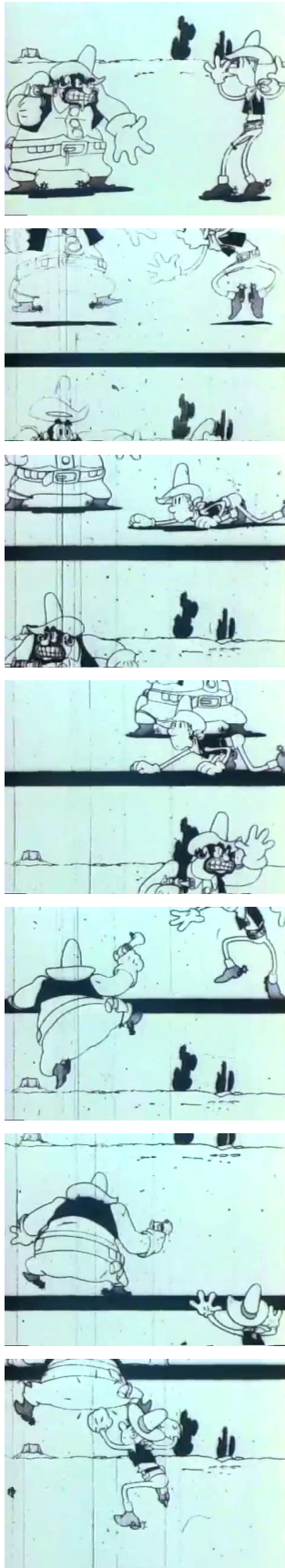


Fig. 6.4 *Broken Down Film*
(1985) d'Osamu Tezuka

Un autre passage durant lequel le jeu du défilement « dérange » les personnages est au moment où le gentil et le méchant s'affrontent (Fig. 6.4). Lorsque les images sont décalées de la fenêtre du projecteur, la barre noire entre deux images réapparaît. Elle divise l'espace de l'image en deux, et aussi, celui de la représentation : deux espaces comme deux univers en parallèle. Au début, le méchant semble ne voir que la partie où se trouve son regard, et même le hors-champ. Mais son regard ne peut pas traverser la ligne noire. Il ne voit donc pas le héros situé dans l'autre moitié de l'image. Au contraire, le héros peut encore repérer le méchant puisqu'il se situe au même niveau que les jambes de son ennemi. Ce jeu de regard met en évidence la fonction de la barre noire : l'inter-image, la marque de la séparation des photogrammes. Chaque photogramme du film est donc une photographie unique et immobile, et l'impression de la continuité entre les photogrammes n'est qu'une illusion. C'est le défilement « normal » qui rend les dessins animés et les personnages vivants.

Cependant, ce film n'a pas vraiment dévoilé cette vérité du dispositif de la projection en pellicule. Car, dans le film, le phénomène du défilement représenté dans ce film n'est aussi qu'une illusion. L'auteur utilise cet élément comme un personnage, représenté par ce noir entre les images. Le méchant finit par comprendre qu'il y a deux espaces et il va « monter » dans l'autre espace pour attraper son opposé. Le noir entre les images suggère ainsi un espace fictionnel de l'image, que peuvent traverser les deux cow-boys. Cela sauve le gentil qui avait compris la disposition des images sur un ruban de pellicule : il repousse la barre noire vers le haut au moment où le méchant monte, et le méchant se fait coincé par cette barre entre les deux images. Il ne peut plus rien faire que se laisser taper. Le gentil gagne et retrouve la fille.

Ce passage de l'affrontement et la fin diégétique de cette séquence représentent, de manière métaphorique, le rôle du noir *entre* les images. Malgré sa fictionnalisation et sa visualisation, ce noir ne sera jamais un lieu de représentation. Dans la réalité du dispositif du cinéma, aucune représentation ne peut avoir lieu ici. Dans ce sens-là, la perte du méchant devient ainsi évidente, puisqu'il reste coincé « entre les deux images », dans cet inter-image noir, qui n'est qu'un lieu de *passage*. Pour que le film continue, il faut passer d'un photogramme à un autre ; rien ne peut rester dans ce lieu de passage, hormis le noir.

La présence du dispositif est rendu perceptible, c'est une entité qui interagit avec les héros. Mais il me semble que c'est une entité « neutre », c'est-à-dire, ni gentille ni méchante. Elle est un « problème » pour tout le monde, y compris pour le spectateur. Et le héros devient celui qui sait transformer ce « problème » en « solution ».

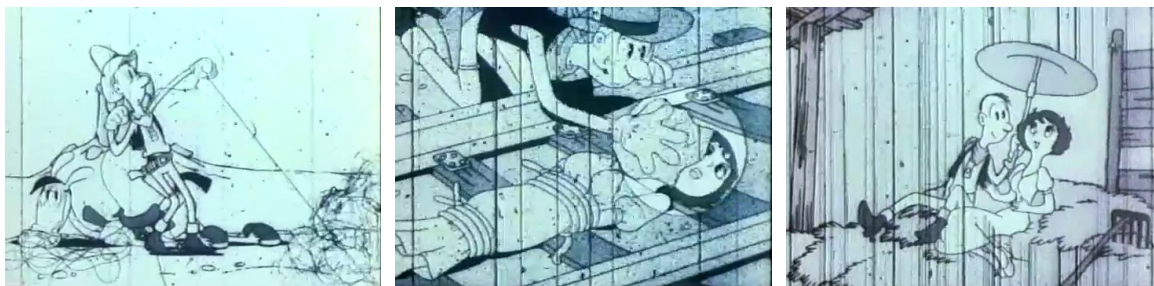


Fig. 6.5 *Broken Down Film* (1985) d'Osamu Tezuka

Concernant le défilement instable, l'auteur remet en question la projection cinématographique comme convention industrielle pour raconter une histoire. Osamu Tezuka intègre la possible présence de tous les « défauts » du médium argentique dans une histoire qui reprend les grandes figures narratives du far-west (Fig. 6.5). La présence de poussières ou de rayures sur la pellicule par exemple, ces « défauts » prennent corps dans l'histoire et deviennent des épreuves à surmonter pour les personnages du film. Ces épreuves sont aussi celles du film lui-même. Un film cassé (« broken down film ») est le destin de tous les films en pellicule après des années de projection. Mais c'est ce qui permet le cinéaste d'en créer une autre histoire avec la capacité figurative des images mouvantes et une énergie propre au film argentique. En révélant la part « refoulée » du dispositif du cinéma, Osamu Tezuka réalise *Broken Down Film* comme un hommage rendu au médium *film*.

Le noir entre les images comme moteur de l'intermittence – *The Death Train* (1993) de Bill Morrison

Comme l'a fait Osamu Tezuka, il me semble que le choix d'une fiction est une évidence pour montrer « un film cassé ». Car, dans la réalité du dispositif de cinéma, le noir *entre* les images ne se montre pas lors du fonctionnement « normal » du défilement. S'il est vu, c'est parce qu'il y a un problème et qu'il y a un risque potentiel que le film se casse. L'animateur japonais a choisi de représenter ce noir comme « problème » ou « menace » pour la représentation mimétique. Alors que, le cinéaste américain, Bill Morrison, évoque l'existence du noir dans le dispositif du cinéma, en montrant des films d'archives sur le défilement d'images, le jouet optique, la vue à travers la fenêtre du train et le chemin de fer.

Le film de Bill Morrison – *The Death Train* – a été réalisé pour accompagner un opéra de John Moran, *Every Day New Burman (The Trilogy of Cyclic Existence)*, dont la seconde partie se déroule dans un train⁵⁷⁶. Le cinéaste fait un parallèle entre les images du train et le mécanisme de défilement des images cinématographiques, tout en soulignant la ressemblance figurative entre le rail de train et la bande de la pellicule, ainsi que celle de leurs mouvements. Ce film de *found footage*, est principalement composé de trois sortes d'images : des films de voyage des premiers temps⁵⁷⁷, d'un film éducatif et publicitaire sur le fonctionnement du défilement filmique⁵⁷⁸ ainsi que des images sur le dispositif « pré-cinématographique » comme le praxinoscope et le théâtre optique d'Émile Reynaud.

Le film commence par nous montrer un écran tout noir avec un son de cloche qui

576 Cet opéra est une des premières créations du compositeur américain, John Moran, en collaboration avec le Ridge Theater en 1993. Cette œuvre est composée de trois pièces : la première, « Every Day New Burman », la seconde, « The Death Train of Baron von Frankenstein », et la troisième, « The Little Retarded Boy ». Le film de Bill Morrison a été réalisé pour la seconde partie de la pièce, et il est conçu pour être projeté sur scène et simultanément sur deux écrans. Voir Alex Ross, « Review/Music ; At La Mama, the Banal Made Grotesque », *The New York Times* [En ligne], le 15 mars 1993, consulté le 20 juillet 2018. URL : <https://www.nytimes.com/1993/03/15/arts/review-music-at-lamama-the-banal-made-grotesque.html>

577 Ces deux films de voyage sont *The Georgetown Loop* (1903) et *A Trip Down Mount Tamalpais* (1906), produits par American Mutoscope & Biograph Company. Le premier film, tourné par G. W. Bitzer le 11 juillet 1901, est composé de passages en train de Georgetown à Silver Plume à Colorado. Le deuxième a été tourné par Miles Brothers le 21 avril 1906. Voir André Habib, « Archives, mode de réemploi. Pour une archéologie du *found footage* », *Cinémas*, vol. 24, n° 2-3, printemps 2014, note 39 et 40, p. 119. [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2014-v24-n2-3-cine01417/1025150ar/>

578 Ce film éducatif et publicitaire s'intitule *How Motion Pictures Move and Talk*, produit par Bell & Howell Company vers 1940, dans le but d'expliquer le fonctionnement du dispositif cinématographique, la fabrication du son optique, et aussi, de promouvoir leur film en 16 mm ainsi que son équipement pour les amateurs. Voir *Internet Archive* [en ligne], consulté le 16 juillet 2018. URL : <https://archive.org/details/HowMotionPic>

signale l'arrivée d'un train. Cependant, pendant quelques minutes, on ne voit pas l'arrivée du train, mais seulement le projecteur du cinéma et son système mécanique. Le cinéaste utilise quelques images (Fig. 6.6) pour montrer, de manière très précise, le fonctionnement de la projection cinématographique. Visuellement, le disque noir demi-circulaire, situé à l'intérieur du projecteur, se dévoile comme le cœur de ce système mécanique. C'est l'obturateur : il permet de cacher la lumière et de créer le noir entre chaque image projetée, pendant chaque tour du disque. La rotation du disque produit ainsi une alternance permanente entre le noir et l'image, qui constitue la base de la projection cinématographique. Cela dit, pendant la projection d'un film, ce que l'on regarde n'est jamais seulement une succession des images ; on regarde autant de noir, mais sans vraiment le *voir*.

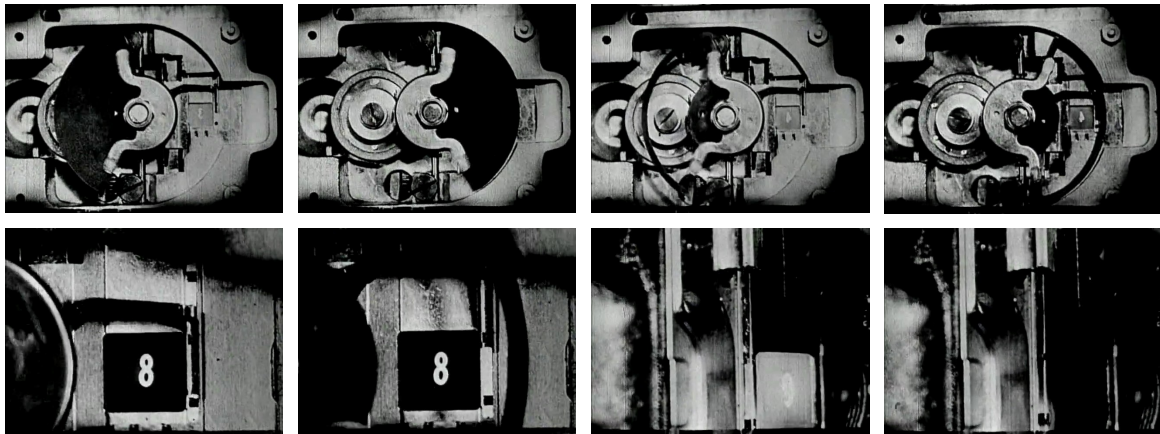


Fig. 6.6 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison
(lecture de gauche à droite et de haut en bas)

La vitesse est la principale raison de cette invisibilité du noir. La vitesse de défilement des images, permet l'illusion de la continuité entre elles, tout en ignorant l'intermittence du noir. Pour mettre en relief cet aspect, le cinéaste accorde la vitesse de rotation du disque (le mouvement mécanique donne le rythme intermittent du défilement) à la bande sonore, sur laquelle on entend le mouvement mécanique du train, son accélération, et puis son ralentissement. Ce rapprochement analogique révèle plusieurs problématiques liées à l'invention du cinéma, non seulement dans sa dimension historique, son rapport à la modernité, et aussi, dans sa dimension esthétique : la perception du mouvement. La mise en parallèle entre le visuel et le sonore fait que le mouvement de rotation du disque et l'avancement de la pellicule, s'entrecroisent avec le

mouvement de la roue et l'avancement du train dans notre imagination. Deux produits de la modernité – le cinéma et le train – se rejoignent figurativement dans cette première séquence du film.

La bande sonore crée un lien direct entre le disque et la roue du train, entre le système mécanique du projecteur et celui du train. Bill Morrison va aller plus loin : sur la même bande sonore, il rajoute les images du praxinoscope. Il s'agit de l'animation d'un cavalier en cheval en dessin. Lorsqu'on entend le train se mettre à freiner, les dessins se ralentissent aussi, puis s'arrêtent. On voit la décomposition du mouvement en dessins fixes et entre chaque dessin, une barre noire qui les sépare. Entre la bande pelliculaire du film et celle du praxinoscope, l'élément purement structurel en commun est bien le noir *entre* les images. Lorsque la vitesse du défilement des images augmente, ce noir s'efface de notre vue.

La mise en confrontation de ces premiers éléments visuels et sonores produit un parallèle direct entre le fonctionnement de l'animation des images (cinématographique et pré-cinématographique) et l'avancée mécanique en vitesse du train. Cependant, à part le son qui décrit le mécanisme ferroviaire, Bill Morrison n'a pas montré le fonctionnement mécanique du train, au contraire, dans les séquences qui suivent, il ne montre que le défilement des paysages vus à travers la fenêtre du train. Car c'est la question de perception du mouvement qui intéresse l'auteur du film. Comme le remarque Christa Bluminger : « Le chemin de fer apparaît, dans le film de Morrison, comme un emblème du dispositif pré-cinématographique de perception⁵⁷⁹. »

579 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris : Klincksieck, 2013, p. 102

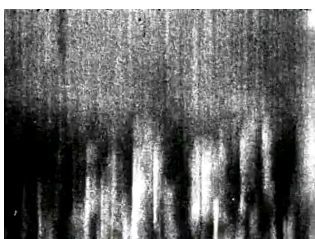
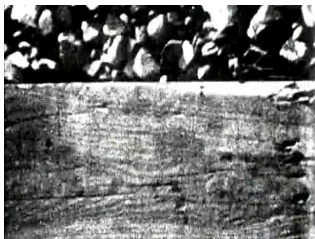
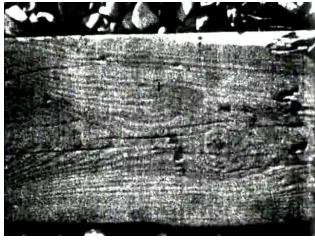


Fig. 6.7 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison

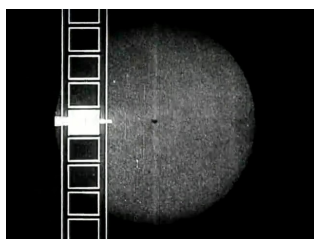
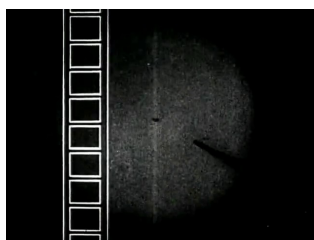
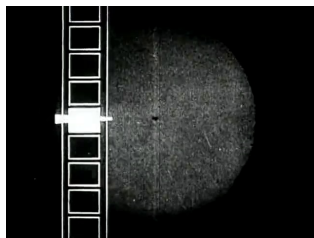
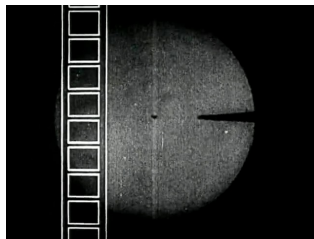
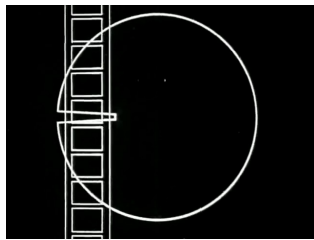
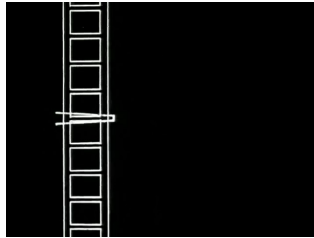
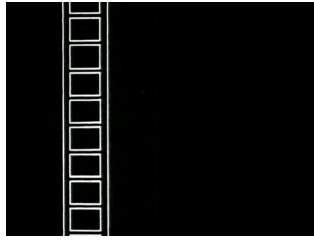


Fig. 6.8 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison

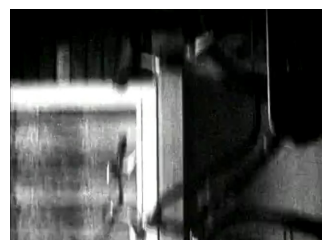


Fig. 6.9 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison

Ainsi, les images de chemin de fer ne sont pas montrées de manière « naturelle » pour la vision humaine, mais très « cinématographique ». Après le plan en dessin animé (Fig. 6.8) qui montre l'avancée de la pellicule et le fonctionnement de l'obturateur, suivent des images de rails, filmés en gros plan (Fig. 6.7) : le chemin de fer occupe toute l'image et est montré selon un rythme saccadé alternant image fixe et image floue, rendant compte du mouvement de défilement des images. Ce rythme correspond à celui du défilement de la pellicule dans un projecteur, mais on ne voit pas le flou, car il est caché par le noir produit par l'obturation. Après quelques plans sur le défilement filmique et la perception visuelle, le cinéaste montre, en sens vertical, le défilement du paysage filmé dans un train (Fig. 6.9). C'est, encore une fois, un rapprochement analogique entre le défilement cinématographique et l'effet optique produit par l'avancée du train.

Dans cette représentation de la vision ferroviaire, on voit la vitesse, le mouvement, le cadre (des portes et des fenêtres), le défilement en continuité, mais on ne voit pas le noir. Alors que, « au cinéma la plupart du temps, c'est du noir qui passe à travers la lumière du projecteur pour que les autres images soient visibles par différence⁵⁸⁰. » C'est le mouvement saccadé produit par le noir qui caractérise le mécanisme cinématographique. Le cinéaste représente ainsi l'alternance entre le noir et la lumière par un autre moyen figuratif : le passage du train dans un tunnel.

Bill Morrison insère plusieurs plans de passage au tunnel (Fig. 6.10) entre les plans de défilement en vitesse du paysage. À l'entrée du tunnel, on voit le noir de l'obscurité, et à la sortie, on voit le blanc de la lumière. Pendant le passage, le cinéaste alterne l'image positive et l'image négative du tunnel pour répéter visuellement cette expérience de l'alternance. Ces images sont par ailleurs retravaillées afin de pousser à l'extrême le contraste entre le noir et le blanc. Ce rythme d'alternance entre le noir et le blanc du passage au tunnel est mis en parallèle avec les images animées d'un jouet optique tels le zootrope et le praxinoscope. Ce que le cinéaste tente de montrer n'est pas seulement le mouvement, mais surtout le fonctionnement du dispositif, dont le noir occupe une place centrale.

⁵⁸⁰ Laure Bergala, « L'image noire », in Pierre Taminiaux, Claude Murcia (dir.), *Cinéma Art(s) Plastique(s)*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 82.

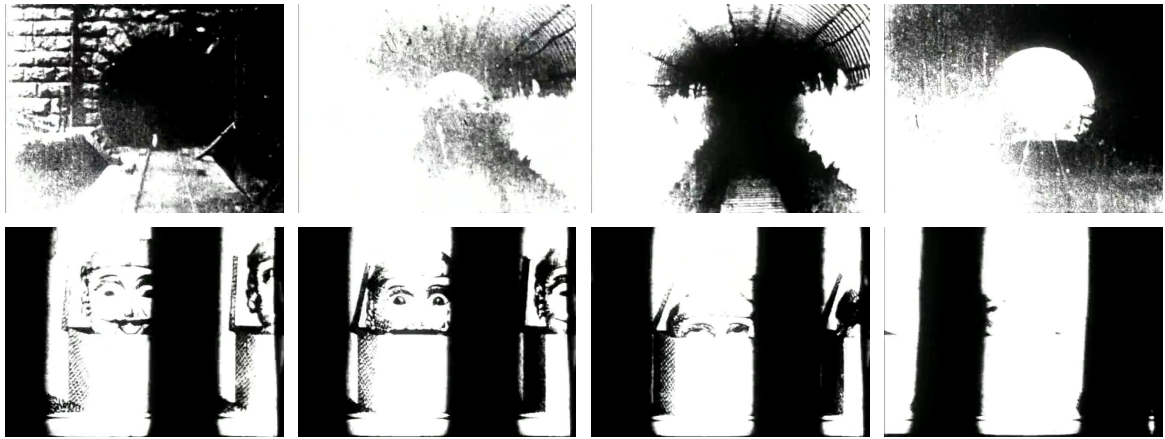


Fig. 6.10 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison

Comme le remarque Livio Belloï,

Ce que le film de Morrison nous donne à éprouver avec insistance, c'est que le visible ne s'offre pas au regard dans une pleine continuité perceptuelle, qu'il est au contraire soumis à des éclipses, découpé en fonction d'intervalles réguliers qui viennent le barrer en même temps qu'ils le scandent. Pour une large part, le film se construit de la sorte sur une alternance régulière et régulée entre le visible (le spectacle, le « plein » de la représentation) et son armature (le moment de l'obturation, la syncope, l'intervalle). Comme le démontre *The Death Train*, voir, pour Morrison, c'est toujours voir *au travers* de quelque chose, médiation optique en quoi se spécifie du reste, à suivre l'historien Carl Havelange (1998), une *modernité* dans l'exercice même du regard⁵⁸¹.

Cela dit, ce que le noir *entre* les images incarne, c'est le fonctionnement réel des images cinématographiques. Le visible se crée non pas seulement par les images. Pour les voir, il nécessite le noir *entre* elles. Et c'est ce noir-là qui structure le système de médiation optique, ce qui nous permet de voir, mais toujours voir *au travers* de quelque chose. Ce quelque chose est bien le noir *entre* les images.

⁵⁸¹ Livio Belloï, « Les intermittences du visible : reprises de vue dans le cinéma expérimental américain », *Recherches Anglaises et Nord-Américaines*, vol. 45, 2012, p. 178. Reprise, Recycling, Recuperating : Modes of Construction of Anglophone Culture.

Le défilement multiplié – *Autoportrait au dispositif* (1981) de Christian Lebrat

Effacé par le fonctionnement standard du dispositif du cinéma, le noir *entre* les images est remis en avant comme un élément central du film, notamment dans des films dit « expérimentaux ». Car les paramètres du dispositif deviennent, pour des cinéastes d'avant-garde, un moyen d'interroger le « bon » fonctionnement du cinéma. Le noir se révèle ainsi comme un des premiers éléments de réflexion. Concernant le défilement des images cinématographiques, l'artiste d'avant-garde français, Christian Lebrat⁵⁸², remarque aussi une sorte de « trou noir » au sein du dispositif :

Le cinéma est dans son essence lié à un phénomène intermittent qui consiste en le battement discontinu d'une image et de la suivante, toutes deux séparées par un temps de repos. Dans les appareils standards, fabriqués par les techniciens, le battement est normalisé au rythme de 24 images par seconde alternées par 24 temps de poses ou noirs. Le technicien s'est toujours efforcé d'améliorer la machine pour obtenir un battement régulier, stable et homogène qui permet d'éliminer les effets de scintillement, de décadage ou autres. En homogénéisant les pulsations le technicien cherche à les éliminer : les images à transmettre se fondant les unes dans les autres sans qu'on s'aperçoive des « trous noirs » qui les séparent⁵⁸³.

Les « trous noirs » pulsationnels dont parle l'artiste – tout comme des grains ou des bruits (la « bête noire ») propres à la matérialité du film – sont des éléments inséparables du dispositif même du cinéma, mais ils sont « indésirables » pour un « bon » fonctionnement du cinéma et doivent rester « invisibles ». Car leur présence représente le caractère propre

582 Né en 1952 à Paris, Christian Lebrat commence à faire des films avec une petite caméra 8 mm à partir de 1974 lors de ses études en arts plastiques au Centre Saint-Charles. À l'époque, il concentre déjà ses recherches sur les potentialités esthétiques et formelles du médium filmique, et très vite, ses recherches se radicalisent dans l'abstraction totale afin d'expérimenter directement sur les éléments essentiels qui font du cinéma un art visuel, tels les couleurs, la vitesse, le rythme ainsi que le noir. Il cherche notamment à montrer les effets optiques, les couleurs optiques, produits seulement par la projection cinématographique. Ses films sont principalement produits dans les années 1970 et 1980, tels *Film numéro deux* (1974), *Organisation I, II, III* (1977), *Réseaux* (1978), *Trama* (1978), *Autoportrait au dispositif* (1981), *Holon* (1981-1982). Ses recherches radicales autour des couleurs optiques le poussent aussi à faire des performances et des installations, tels *Liminal Minimal I et II* (1977), *Liminimal* (2003), *Double Trama* (2007-2013). Toujours dans la même lignée, il publie récemment, sous forme de folioscope (flip book), son film abstrait *Holon*. En dehors de ses activités cinématographiques, Christian Lebrat fait de la vidéo depuis la fin des années 1970, tels *Flux-Re-Flux* (1978-1981), *V6* (Les Oiseaux) (2012), et il a aussi réalisé de nombreuses séries photographiques. Il a fondé, avec la cinéaste Giovanna Puggioni et l'historien du cinéma Prosper Hillairet, une maison d'édition spécialisée en cinéma expérimental – les éditions Paris Expérimental – en 1983, et depuis, il a publié de nombreuses études sur des cinéastes d'avant-garde.

583 Christian Lebrat, *Cinéma radical. Dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde*, Paris : Paris Expérimental, 2008, p. 36.

du médium, ce qui peut réduire sa capacité de représentation mimétique de l'image. Pour ne pas être dominés par la standardisation industrielle, les artistes d'avant-garde tentent de rendre visible ces « trous noirs » du dispositif, afin de montrer, toujours au moyen cinématographique, ce qu'est le réel fonctionnement du cinéma, avec ses propres possibilités plastiques.

Dans les œuvres filmiques de Christian Lebrat, on peut très vite remarquer une présence importante du noir⁵⁸⁴. Ce noir est artificiellement créé par l'artiste, soit avec différentes formes de caches installés devant l'objectif, soit avec l'ajout d'un système d'obturation pendant la prise de vues. Le noir permet, dans un premier temps, d'offrir à l'artiste un champ libre pour retravailler la composition de l'image sans se soumettre à la dimension et à la forme d'image imposées par le fabricant industriel du film. Par exemple, l'un des premiers films de Christian Lebrat, *Film numéro deux* (Fig. 6.11), réalisé en 1976, a été filmé avec des caches fixés par un porte-filtre devant l'objectif. Ces caches sont faits de carton noir avec des fentes de différentes tailles, mais ils ne sont pas conçus comme des caches pour le trucage de la surimpression.



Fig. 6.11 *Film numéro deux* (1976) de Christian Lebrat

Comme l'explique l'artiste, « Ce qui m'intéressait n'était pas de faire des surimpressions multiples, mais plutôt des images qui s'entrechoquent, qui se combinent, une sorte de combinatoire de fragments⁵⁸⁵. » L'espace noir en tant que cache, permet à l'artiste de

⁵⁸⁴ Chez Christian Lebrat, le noir est présent dès le début de ses expérimentations filmiques. Comme il le dit, lors d'un entretien, « Un jour, un camarade est arrivé avec une caméra 8 mm. Je n'avais jamais vu de caméra, je lui ai demandé s'il pouvait me la prêter, et c'est comme ça que j'ai commencé à tourner mes premières images de cinéma. Immédiatement, la première chose que j'ai faite a été de masquer une partie de l'image avec du scotch noir, en le fixant directement sur l'objectif. Je plaçais le scotch et je filmais un peu, ensuite je l'enlevais, je le déplaçais et je filmais à nouveau... En somme, je filmais déjà des fragments, que j'essayais d'assembler... » Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris : Paris Expérimental, 2014, p. 196.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 197.

fragmenter l'image, de redéfinir le cadre de l'image, afin de travailler individuellement différentes parties de l'image, et notamment, de proposer de nouvelles combinaisons formelles une fois que les images s'animent.

Dans cette première période consacrée au médium cinématographique, les travaux filmiques de Christian Lebrat consistent d'abord à fragmenter l'image, ensuite à réorganiser ces fragments, et enfin, à produire de nouveaux effets optiques et plastiques lors de la projection du film. En tant que moyen principal de fragmentation de l'image, le noir est présent dans plusieurs films de cette période, comme par exemple, *Couleurs délicieuses sur fond bleu* (1976) ou *Réseaux* (1978) (Fig. 6.12). On peut y observer une intensité progressive de l'effet optique produit par l'entrecroisement des fragments d'images.



Fig. 6.12 *Réseaux* (1978) de Christian Lebrat

En recherche constante d'« un champ visuel perceptif unique⁵⁸⁶ », sur les effets optiques spécifiquement produits à la projection du film, Christian Lebrat situe son travail « *entre* » : « entre les couleurs, entre l'impression des images sur le celluloïd et leur projection lumineuse sur l'écran⁵⁸⁷ », autrement dit, entre *film-pellicule* et *film-projection*. Cette intention artistique touche le cœur du dispositif de la prise de vue et la projection, à savoir le défilement des images et son effet optique. Pour y parvenir, le noir *entre* les images se révèle, encore une fois, un axe central de l'expérimentation de Lebrat.

Pour jouer avec le système du défilement cinématographique, il fabrique une sorte de « double obturateur » avec des rubans de carton noir, sur lesquels se trouvent des fentes de différentes tailles (Fig. 6.13). Il les place dans un porte-filtre fixé devant l'objectif

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁸⁷ Christian Lebrat, *Entre les images. Notes et réflexions sur mes films et le cinéma*, Paris : Expérimental, 1997, p. 29.

de la caméra et les défile manuellement et latéralement pendant la prise de vues. Visuellement, ces rubans noirs provoquent l'effet stroboscopique proche de l'effet visuel produit par le zootrope. Mais, contrairement au jouet optique, ces traces noires ne permettent pas de produire des illusions du mouvement. En créant des coupes visuelles dans l'image, elles provoquent plutôt l'effet de clignotement en alternance avec la lumière. C'est ce battement de la lumière qui constitue la base visuelle de la projection cinématographique. Et avec l'apparition du noir, une partie de la réalité du cinéma se dévoile.

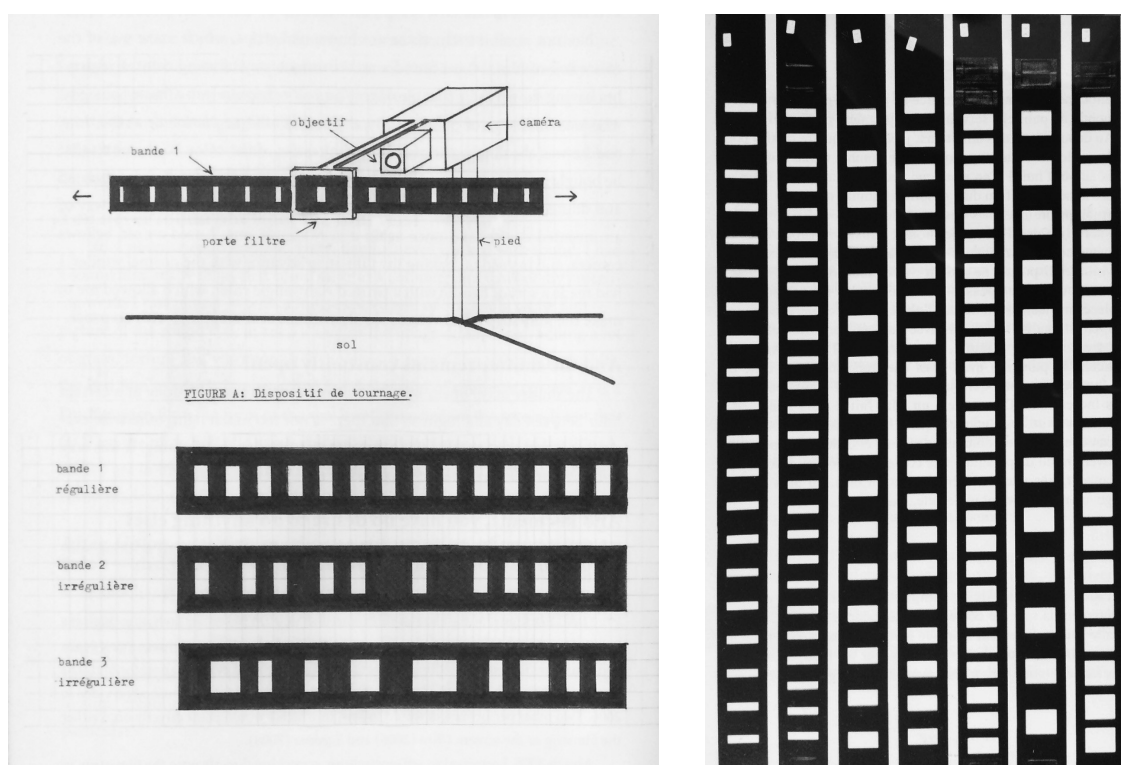


Fig. 6.13 (Gauche) Schéma du dispositif utilisé pour *Autoportrait au dispositif* et *Holon* ; (droite) Les rubans cartonnés avec des fentes de différentes tailles. Illustrations tirées du livre de Christian Lebrat, *Entre les images. Notes et réflexions sur mes films et le cinéma*, Paris : Paris Experimental, 1997, p. 32 et p. 22.

C'est dans l'idée d'interroger le défilement des images que Christian Lebrat réalise *Autoportrait au dispositif* (1981) avec le double obturateur (Fig. 6.14). En mettant en images le dispositif du cinéma, le cinéaste se met aussi en scène comme un élément de ce dispositif. Il se place derrière la caméra, installée entre deux miroirs, et il se filme en manipulant des rubans noirs. Dans ce milieu réflexif, les images du dispositif et du cinéaste lui-même se multiplient à l'infini, ainsi que les noirs.



Fig. 6.14 *Autoportrait au dispositif* (1981) de Christian Lebrat

Selon l'artiste, pour faire *Autoportrait au dispositif*, il a filmé « quatre fois la même bobine pour obtenir des interférences, des croisements, donner l'impression que la bobine remonte⁵⁸⁸. » Le défilement des images est devenu réversible et fonctionne aussi comme un miroir. L'idée de boucle se retrouve dans tous les aspects formels – spatial et temporel – du film.

Contrairement au système d'obturation mécanique de la caméra et du projecteur, le défilement manuel des rubans noirs permet de rendre visible le fonctionnement réel du dispositif ainsi que son effet optique – l'intermittence du noir et de la lumière – qui s'efface lors d'un fonctionnement à l'échelle industrielle. Cependant, le système d'obturation inventé par Christian Lebrat ne permet pas non plus de représenter le défilement normal des images, au contraire, avec son défilement latéral, il contrarie le mouvement vertical de l'obturateur de la caméra. Comme l'explique l'artiste :

Le mouvement de l'obturateur est ainsi démultiplié, les trous noirs du dispositif produits par la pale métallique se mélangeant avec ceux produits manuellement par le deuxième obturateur, manipulé devant l'objectif⁵⁸⁹.

Les « trous noirs » semblent enfin visibles pour eux-mêmes, et ils deviennent, pour l'artiste, une énergie pour « faire imploser l'écran de l'intérieur⁵⁹⁰ ». Comme conclut Muriel Tinel-Temple dans son analyse sur *Autoportrait au dispositif*, « Lebrat fait donc, outre son autoportrait et l'autoportrait de sa technique, un portrait du cinéma comme technique⁵⁹¹. » Et dans ce portrait du cinéma comme technique, le noir est enfin rendu visible.

588 Christian Lebrat, *op. cit.*, p. 36.

589 Christian Lebrat, *Cinéma Radical*, *op. cit.*, p. 134.

590 Christian Lebrat, *Entre les images*, *op. cit.*, p. 17.

591 Muriel Tinel-Temple, *Le cinéaste au travail : Autoportraits*, Paris : Hermann, 2016, p. 121.

6.2 Le noir *entre* les images et l'idée d'animation

Dans son texte, intitulé « Repenser les "optiques" du cinéma – vers une archéologie de la culture visuelle »⁵⁹², l'historien du cinéma Thomas Elsaesser, propose une réflexion sur l'origine du cinéma en distinguant deux optiques : l'« optique géométrique » et l'« optique physiologique ». La première optique est notamment représentée par l'appareil *camera obscura* (et donc, la caméra, l'appareil photographique et le projecteur) comme « la géométrie fixe de la représentation ». Tandis que, la seconde s'attache aux jouets optiques – dispositifs de vision qui produisent des illusions du mouvement, du relief – inventés pour appréhender les propriétés (et les limites) de la vision humaine –, comme par exemple le phénakistiscope, le zootrope, ou le praxinoscope. Ces deux optiques fondent le dispositif du cinéma : d'un côté, il s'agit de la représentation perspective et de la ressemblance iconique, et de l'autre, il s'agit des effets visuels et des illusions optiques à partir desquelles le cinéma peut être perçu « en termes d'énergie et d'intensité⁵⁹³ » ; entre autres, le régime narratif et le régime des attractions du cinéma⁵⁹⁴.

L'étude sur le noir *entre* les images peut être située dans cette perspective. Voir le noir *entre* les images revendique le noir comme composante décisive de l'origine du cinéma, du côté de l'« optique physiologique ». Le noir *entre* les images fonctionne à la fois comme une rupture et aussi comme un lien : il marque la discontinuité des photogrammes et il efface la trace d'une image pour que nos yeux puissent en voir une autre, successivement. Il est, en quelque sorte, la source de production de l'illusion cinématographique. Cette fonction du noir existait avant la naissance du cinéma, comme le montrent les principes de fonctionnement de certains jouets optiques. Même au début de la conception de la lanterne magique – appareil d'ailleurs catégorisé dans l'« optique géométrique » –, on peut retrouver ce noir *entre* les images comme élément crucial pour

592 Thomas Elsaesser, « Rethinking the "Optics" of Cinema – Towards an Archaeology of Visual Culture », communication du colloque international « Une histoire du regard est-elle possible ? Le cinéma au cœur de la "culture visuelle" », organisé par Centre de recherche sur les médiations (CREM-EA 3476), l'Institut Européen de cinéma et d'audiovisuel et l'Université de Lorraine, (5-6 janvier 2017). Le texte est traduit en français par Anne Dymek et mis en ligne par le CREM. URL : https://crem.univ-lorraine.fr/sites/crem.univ-lorraine.fr/files/users/documents/repenser_loptique_du_cinema_elsaesser2.pdf (Consulté le 30 juillet 2018)

593 *Ibid.*

594 Voir Nicolas Dulac, André Gaudreault, « Dispositifs optiques et attractions », *Cahiers Louis-Lumière*, n° 4, 2006. Les dispositifs. Textes issus du colloque international organisé les 19 et 20 octobre 2006 par l'ENS Louis-Lumière et l'Université Marne-la-Vallée/LISAA. pp. 92-108. [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/cllum_1763-4261_2006_num_4_1_894

la perception du mouvement.

Une des premières images destinées à la projection de la lanterne magique semble être inspirée de *La Danse de mort* de Hans Holbein. Un dessin de squelette⁵⁹⁵ (Fig. 6.15) a été découvert dans les manuscrits de l'astronome Christiaan Huygens, considéré comme l'inventeur de la lanterne magique.

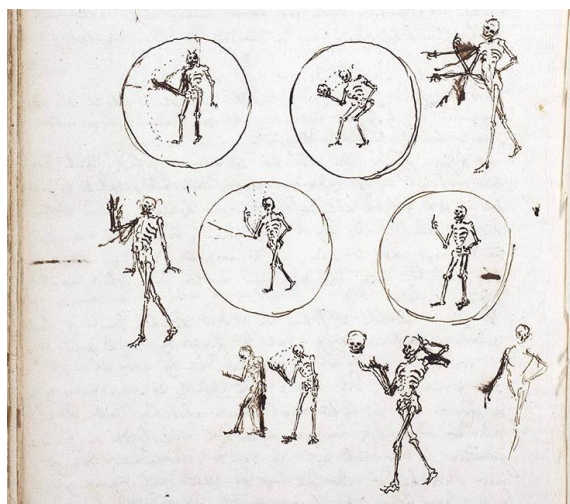
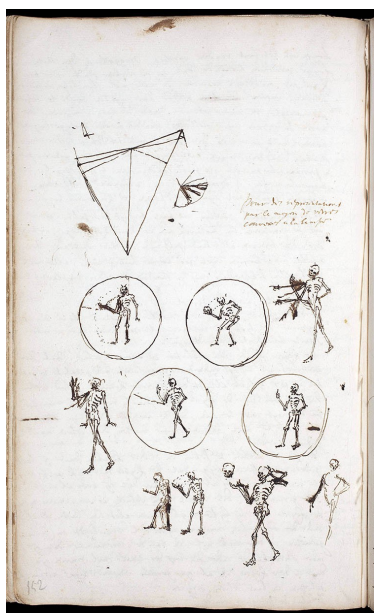


Fig. 6.15 (Gauche) Manuscrit Huygens 10, f. 76v., conservé à la Bibliothèque universitaire de Leyde ; (droite) Le détail du dessin

Sur ce premier dessin préparatoire de la plaque de la lanterne, il semble que l'auteur exprime une volonté d'animation d'images fixes. Comme Laurent Mannoni l'a souligné, il s'agit de :

[...] un squelette (parfois entouré d'un cercle) qui ôte et remet son crâne sur ses épaules ou bien agite son bras droit. Sur l'avant-dernière image, le squelette, qui a son crâne sur les épaules, s'amuse à jeter en l'air une autre tête. Il s'agit, déjà, d'une image animée : deux verres peints sont superposés, l'un est mobile et permet de mettre le squelette en mouvement. La volonté de recréer un mouvement artificiel y est très

595 L'astronome hollandais, Christiaan Huygens, est très probablement l'inventeur de la lanterne magique. Car « Avant Huygens, nous n'avons aucune trace réellement authentifiée de cet appareil, et il semble bien qu'il en soit l'auteur [...] On ignore la date exacte de fabrication, mais on sait qu'en 1659, Huygens dessine à l'encre sur une feuille de papier une dizaine de squelettes articulés pour, écrit-il en légende, « des représentations par le moyen de verres convexes à la lampe » ». Ce dessin est, selon Laurent Mannoni, « la première représentation graphique connue d'une plaque de lanterne magique ». Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris, La Cinémathèque française / Éd. de La Martinière, 2009, p. 28.

clairement indiquée : Huygens montre en pointillé le geste qu'effectuent les bras du squelette, comme une sorte de dessin chronophotographique mareysien avant l'heure⁵⁹⁶.

Ces petits points suggèrent la trajectoire du mouvement. La succession des gestes représente aussi la décomposition du mouvement dans sa continuité. Il se peut que la conception du mouvement soit représentée par deux plaques séparées. Mannoni suppose que c'est au moyen de tirette⁵⁹⁷ que l'on peut avancer ou reculer les deux verres superposés. Lorsque deux positions du geste s'échangent rapidement, l'illusion du mouvement est ainsi créée dans notre perception.

Le motif de squelette se présente comme un motif récurrent pour l'animation des images. On le retrouve déjà dans ce premier dessin de Huygens. Comme le remarque Noam M. Elcott, « Aucun motif n'était aussi structurellement important que le squelette⁵⁹⁸. » Pourquoi ? Comme une catégorie esthétique, le *macabre* « relie la vie et la mort qu'il oppose, en prêtant aux morts une sorte de vie⁵⁹⁹. » Le mécanisme de l'animation se révèle comme une force artificielle, mais vitale pour animer l'inanimé. La danse macabre comme démonstration suprême de l'animation de la vie. Les os de la mort se réunissent comme un ensemble et s'animent comme un être vivant. Tout comme la base matérielle du dispositif cinématographique. « Le squelette était le motif de base de l'image en mouvement projetée⁶⁰⁰. »

En quoi le noir peut servir à l'animation des plaques de lanterne magique ? Le noir se trouve d'abord au fond de l'image, ce qui permet d'intégrer des éléments noirs comme caches afin de masquer certaines zones d'images et de montrer deux attitudes d'un mouvement, divisées sur deux plaques. Deux plaques de verre se superposent dans le

596 *Ibid.*

597 « Sa Danse de mort est animée par la juxtaposition de deux verres peints qu'il faut sans doute avancer ou reculer au moyen de tirette ». Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Paris : Nathan, 1994, p. 115. Et le système de tirette est la mécanique la plus simple pour créer l'effet du mouvement. Ces plaques mécaniques sont le plus souvent « vendues dans un cadre en bois et composées de deux verres dont l'un était actionné par une tirette en laiton ou en fer-blanc pour les plus anciennes. », Jac Remise, Pascale Remise, Régis Van De Walle, *Magie lumineuse du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979, p. 146.

598 Noam M. Elcott, *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago/London : The University of Chicago Press, 2016, p. 80.

599 Étienne Souriau, « Macabre », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010 [1990], p. 1021

600 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « *No motif was as structurally important, however, as the skeleton - and hardly for its grisly associations. As Friedrich Kittler has observed in a related context : "On this worldly scene of all religions and dances of the dead, the skeleton appears on the stage of knowledge and points no longer to allegories of death, but rather to nothing more than its own animation." The skeleton was the ur-motif of the projected moving image.* » Noam M. Elcott, *op. cit.*, p. 80-81.

même cadre, et « sur l'un des verres était peint le sujet à projeter, tandis que le second servait de cache⁶⁰¹. » Dans les plaques mécaniques, on peut voir des zones peintes en noir comme des taches disséminées sur la plaque. En tirant la partie intérieure du cadre, on déplace les zones noires pour démasquer l'une des deux phases du mouvement représenté. Ces caches noirs masquent en général la partie superposée de deux dessins pour mieux marquer le changement entre eux et même, pour créer une illusion du mouvement entre deux positions. Le noir semble devenir un espace virtuel qui permet le lien entre deux positions d'un mouvement.

Déjà très appréciées au XVIIIe siècle, les plaques animées ont connu plusieurs systèmes mécaniques différents pour créer l'illusion du mouvement dans le siècle suivant. Parmi ces systèmes, ceux conçus avec l'usage du cache restent nombreux⁶⁰², et permettent de créer les effets de substitution, d'apparition, de disparition, de mouvements continus. Ces effets spéciaux, créés avec des plaques animées, demeureront les principaux effets des images animées⁶⁰³.

601 Jac Remise, Pascale Remise, Régis Van De Walle, *op. cit.*, p. 146.

602 La plaque animée par le système à cache peut avoir plusieurs compositions différentes : plaque animée à cache par deux verres coulissants, plaque animée à cache par doubles verres coulissants, plaque animée à cache par laiton, plaque animée à cache par verre coulissant, plaque animée à cache par verre pivotant.
Référence : <http://www.laternamagica.fr/collection.php?collection=Plaques+anim%E9es>

603 « Ces plaques mobiles étaient composées selon des genres et des combinaisons bien déterminées. Il y avait le genre chromatique, qui représentait des rosaces géométriques tournant à l'aide d'une manivelle ; le genre à glissière, pour faire passer à l'aide d'une glissière un personnage ou un véhicule devant un décor fixe ; le genre à transformation qui, par superposition rapide de deux plaques, permettait d'animer un personnage exécutant deux mouvements successifs » Jac Remise, Pascale Remise, Régis Van De Walle, *op. cit.*, p. 120-122



Fig. 6.16 Desch, [*Diable Danseur*] – plaque animée à tirette, second moitié du 19ème siècle, 28x10, 8 cm, coll. Cinémathèque française.

Dans l'exemple de la plaque à tirette, une plaque attribuée au peintre Desch – *Diable danseur* (Fig. 6.16), on peut voir sur le recto de la plaque, superposée d'une autre plaque de verre, et sur cette dernière, il y a trois taches noires de différentes formes. Ces taches sont bien les caches qui servent à masquer les jambes du diable. Tirer la tirette permet de déplacer ces taches pour cacher différentes parties du dessin : la position des jambes est ainsi changée. Et si ce changement s'accélère, on peut avoir l'impression que le diable danse, puisque l'on relie successivement ces deux positions comme s'il y avait un mouvement continu entre elles. Le noir facilite cette perception du mouvement.

Cette impression de mouvement se crée en fait sur le principe du « noir sur noir » vu dans le chapitre 4. Dans ce principe, trois sortes de noir fonctionnent ensemble afin de permettre l'apparition et la disparition, et produire l'illusion du mouvement : le noir en tant que fond d'image, en tant que cache, et aussi, en tant qu'espace entre les images. Le noir comme cache fragmente l'image et fait le lien *entre* les images.

Le noir *entre* les images comme espace virtuel du mouvement – Cartoons Series de Martin Arnold

Si le principe du « noir sur noir », comme on l'a vu sur les plaques animées de la lanterne magique, permet le masquage, l'effacement, l'apparition et la disparition dès le cinéma des premiers temps, le noir numérique semble pousser très loin la capacité de ce trucage. Le fond noir ou l'écran noir sont entièrement anéantis et remplacés par le noir de l'image. Et ce noir *de* l'image serait aussi invisible que le noir *entre* les images.

Avec le numérique, le trucage est véritablement rendu invisible et l'animation peut se réaliser de manière précise. Ce trucage se retrouve dans les travaux numériques de l'artiste autrichien, Martin Arnold⁶⁰⁴. Il utilise le noir d'abord pour effacer et fragmenter la figure représentée, et ensuite, dans l'idée de l'animation avec du noir *entre* les images, sa série des *cartoons* me semble particulièrement intéressante.

En restant toujours dans le cinéma de *found footage*, Martin Arnold se met à travailler avec des outils numériques à la fin des années 1990. En 2002, pour un projet de vidéo installation, *Deanimated*, il reprend un film d'horreur américain de 1941, *Invisible Ghost*⁶⁰⁵, en le retravaillant avec Photoshop et des logiciels de *compositing* 2D et 3D⁶⁰⁶. Ces logiciels permettent à l'artiste d'effacer différentes parties des images, notamment la présence des personnages, et de les remplacer par des couleurs de ton sombre, voire noires⁶⁰⁷ (Fig. 6.17).

604 Né en 1959 à Vienne, Martin Arnold s'intéresse très tôt au cinéma, et particulièrement au cinéma expérimental. À la fin des années 1970, il va souvent au Filmmuseum de Vienne, dirigé à l'époque par le pionnier du cinéma expérimental, Peter Kubelka. Cela l'a beaucoup influencé, et à partir des années 1980, il commence à faire des films. Le quatrième film de sa filmographie, *Pièce touchée*, réalisé en 1989, a énormément circulé dans des festivals du monde entier, et c'est aussi ce film qui permet de fonder un « style » propre à Martin Arnold : à partir du principe de *found footage*, il retravaille la structure des photogrammes en montage, avec des plans ou des scènes issus des films hollywoodiens classiques, et il recrée en général le mouvement du personnage avec des allers-retours frénétiques et répétitifs. Ce travail permet de réinterpréter des scènes classiques, afin de redonner un sens symbolique voire politique à ce cinéma conventionnel et codifié. *Passage à l'acte* (1993) est fait de manière similaire. Mais, très rapidement, pour effectuer un travail très précis sur le nombre de photogrammes et sur la synchronisation, il se met à utiliser les outils numériques. C'est le cas pour *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998). En 2002, avec le projet de la vidéo installation, *Deanimated*, il commence à explorer la technique de retouche numérique. Cela permet un travail de décomposition beaucoup plus précis, non seulement sur les plans du film et aussi sur les images mêmes. C'est grâce à cette précision permise par le numérique que Martin Arnold explore d'autres possibilités artistiques notamment dans la série *cartoons* depuis les années 2010. Voir l'entretien avec Martin Arnold, in Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 227-249. Voir aussi la biographie de l'artiste, sur sa page personnelle [en ligne]. URL : <https://www.martinarnold.info/various/>

605 *Invisible Ghost* est un film américain réalisé en 1941 par Joseph H. Lewis, dont le rôle principal est interprété par Bela Lugosi, déjà connu pour son rôle de Dracula en 1931.

606 Voir Éric Thouvenel, Carole Contant, *op. cit.*, p. 232.

607 Martin Arnold explique simplement, « ...j'ai effacé les acteurs, ou...j'ai peint l'arrière-plan par-dessus leur



Fig. 6.17 *Deanimated* (2002) de Martin Arnold

Ce geste d'effacement rend invisible les figures humaines qui étaient au centre du fonctionnement narratif du film dans la version originale. Lorsque leur présence est remplacée par le noir, une sorte de « vide » figuratif s'installe et rend le film incompréhensible et absurde. Un film classique se décompose de son sens. L'effacement ou l'ajout du noir devient un moyen de remettre en question la narration du récit filmique. En ajoutant le noir, Martin Arnold a littéralement *dé-animé* un film narratif, privé de sens narratif cohérent.

Dans la série *cartoons*, le noir fonctionne de manière plus complexe. Le noir fonctionne comme le noir *dans* l'image, mais il s'agit du noir *de* l'image. Enfin, il agit aussi comme le noir *entre* les images.

En reprenant des images de dessin animé de Disney, Martin Arnold efface, cette fois-ci, des parties du corps du personnage et les remplace par du noir. Il s'agit d'un travail analytique de dissection, alors que l'outil du cinéaste n'est ni le couteau ni le grattoir, mais seulement du noir. Avec le « noir sur noir », on est toujours dans le jeu du démembrement du corps comme à l'époque de la photographie ancienne. Le fond noir fonctionne d'abord comme un fond noir de trucage, mais ce fond n'est pas unique comme un fond classique : il est composé de fragments, numériquement rajoutés par l'artiste. Dans ce travail d'animation, le noir serait aussi conçu comme de multiples couches, sachant que ces dessins animés de Disney sont créés à la technique du cellulo, travaillés couche par couche. La manière dont Martin Arnold procède est donc proche de celle du principe du dessin animé.

silhouette. » *Ibid.*

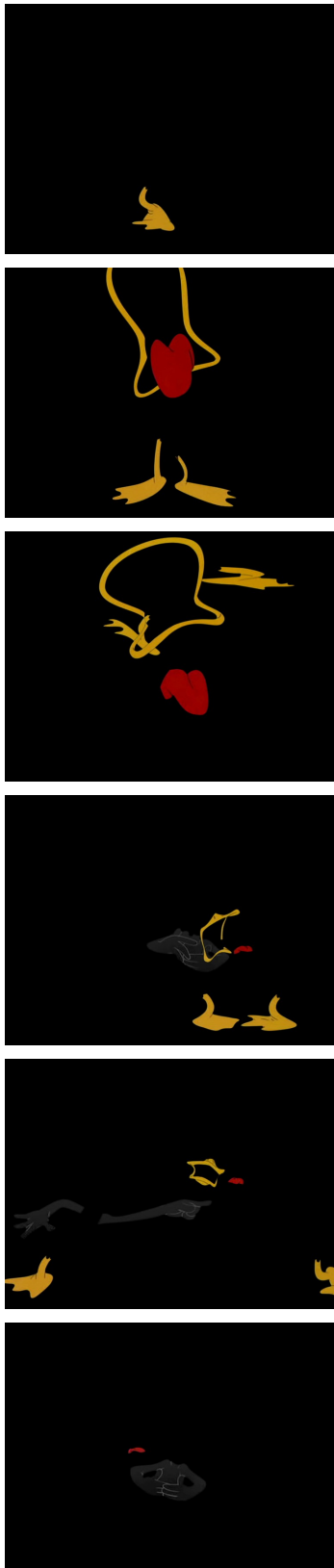


Fig. 6.18 *Whistle Stop* (2014) de Martin Arnold

Ce « fond » noir se retrouve dans tous les films de cette série. Sa texture numérique crée une surface plate comme fond, sur lequel apparaissent soudainement des formes en couleurs vives. Noir au format numérique signifie « zéro », alors que, dans cette série des films, il fonctionne souvent comme une réserve virtuelle qui permet toute figuration, toute apparition. C'est justement parce que ce noir est le noir *de* l'image : il se situe au même niveau que la figure et réagit avec elle. Si le noir représente un zéro en codage numérique – autrement dit, un pixel éteint, donc, un « rien », un « vide » –, il fonctionne ici aussi comme une matière de base, prête à faire surgir toute figuration.

Prenons un des films de la série, *Whistle Stop* (Fig. 6.18), réalisé en 2014, qui permet d'observer comment ce noir *de* l'image fonctionne aussi *entre* les images.

Sur le fond noir profond et homogène, apparaît un pied palmé du canard, le film commence. On voit ensuite apparaître progressivement un autre pied, le bec orange, la langue rouge, et ses bras. L'apparition progressive de ces fragments suggère l'ensemble d'un corps. Un corps d'un personnage bien connu de dessin animé – Daffy Duck. Mais tout au long du film, entre ces fragments colorés, son corps noir n'apparaît jamais vraiment comme d'autres parties. Entre ces parties disséminées et agissantes, il n'y a strictement « rien ». Cette absence du corps, ce vide, s'unit comme un ensemble avec le « rien » du fond noir. Les parties du corps reconnaissables de Daffy Duck s'agitent indépendamment sans forcément s'accorder les unes aux autres.

Devant un fond noir, le noir peut fonctionner comme un cache qui couvre les objets et qui les fait disparaître. Parce que le « noir sur noir » n'est pas différenciable par l'œil humain, il est possible de créer un effet de démembrement, de fragmentation dans l'image, et de suggérer une nouvelle composition de l'image. Représenter Daffy Duck comme figure principale sur un fond noir me donne l'impression d'un jeu de combat pour mettre en péril l'opposition entre la figure et le fond.

Un noir numérique avec sa spécificité matérielle – lisse, plate et homogène – semble aussi insaisissable que le « rien ». Dans l'espace vide entre des parties du corps, nous avons le « rien » du fond noir. Et comment saisir son corps noir sur le fond noir ? On peut interpréter ce film comme un jeu de la séparation impossible de la figure du fond. Mais c'est dans ce vide/noir que l'illusion du mouvement se radicalise dans son origine comme effet optique.

Les fragments du corps sont parfois disposés dans un ordre naturel, et parfois désordonnés sur le fond noir, en tous cas, ils s'agitent en permanence dans un mouvement saccadé. Et dans cette agitation, on a parfois l'impression qu'il pourrait y avoir une émergence virtuelle de la forme entière de Daffy Duck, comme si notre regard pouvait faire la connexion entre ces fragments grâce au mouvement. Comme si le lien se faisait « naturellement » à travers le noir entre les fragments d'image. Mais l'impression du surgissement du corps ne serait qu'une construction mentale de la part du spectateur. Dans son analyse de cette série de films, Emmanuelle André pointe clairement ce phénomène, « ...les fragments apparaissant sur un fond noir ne sont assemblés que dans l'œil du spectateur. L'expérience rappelle celle de regarder un zootrope, mais en sens inverse⁶⁰⁸. » L'intervalle en noir du zootrope s'efface dans la rotation rapide du tambour, et en regardant le dessin à travers une fente du tambour, on perçoit l'illusion du mouvement constitué par le défilement des dessins séparés. Dans cette série de films, le cinéaste rajoute les intervalles noirs, non seulement pour masquer certaines parties du corps, mais aussi pour augmenter la discontinuité du mouvement. Le mouvement reconstitué dans notre perception semble davantage agité et violent, presque aussi brusque que le mouvement créé par l'animation des plaques de lanterne magique.

Le travail avec du noir, chez Martin Arnold, consiste à créer des ruptures visuelles.

608 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Arnold turns the method around, and as a result the fragments appearing against a black background are assembled only in the eye of the spectator. The experience recalls that of watching a zootrope, but in reverse. » Emmanuelle André, « Martin Arnold on Walt Disney : to show *per via di levare* (by means of abstraction) », *Screen*, Volume 58, Issue 2, Oxford, Oxford University Press, June, 2017, p. 214.

Ces ruptures sont souvent considérées comme une remise en cause de la représentation mimétique du cinéma. Cependant, elles ne sont pas conçues pour tout anéantir ; elles sont créées pour obtenir une nouvelle interprétation ou une nouvelle lecture du récit filmique. Le noir *entre* les images se propose comme un espace vide qui offre la possibilité de réanimer les éléments du film en revenant à son essence. D'où vient le mouvement du cinéma ? Ce sera toujours la question que se pose un cinéaste travaillant sur le noir *entre* les images.

Chapitre 7

Le *film noir* comme dispositif

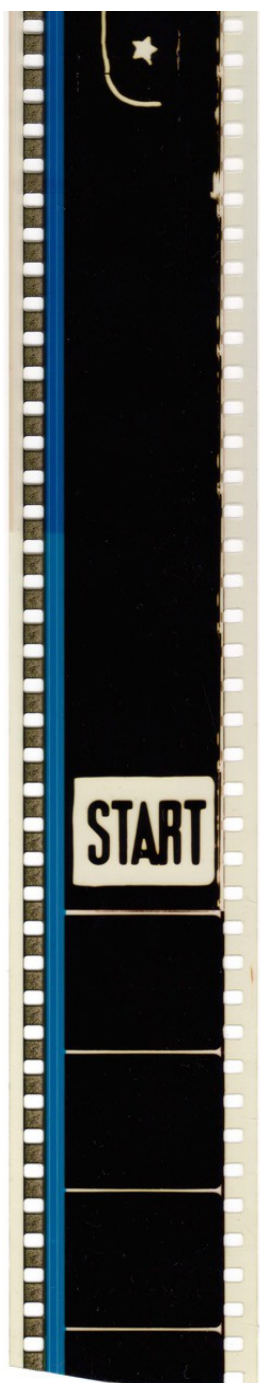


Fig. 7.1 Un morceau de l'amorce cinématographique. Source de l'image : Wikipédia

Comme on l'a vu dans la seconde partie de cette thèse, le noir est systématiquement utilisé au cinéma, en étant à la fois un élément narratif de l'image – une figure du discours – qui donne le rythme à la narration filmique, et un élément technique, situé *entre* les images, pour assurer le fonctionnement du dispositif. Dans son texte intitulé *Le film noir dans le cinéma expérimental*⁶⁰⁹, Yann Beauvais retrace les différents usages du noir, en tant qu'image noire (que l'auteur appelle aussi *film noir*), dont la plus utilisée est la bande d'amorce⁶¹⁰ (Fig. 7.1). L'auteur pointe l'importance de ce petit bout du *film noir* comme un élément essentiel du cinéma, car, avant l'arrivée du cinéma numérique, il s'agit d'un élément technique, donc invisible pour le spectateur pendant la projection du film, mais indispensable pour la fabrication du film et aussi pour son exploitation. Cette amorce opérateur peut avoir différentes couleurs – blanc, bleu, photographique ou pas –, mais sur l'écran, elle est en noir.

L'amorce permet la projection du film, mais cette image noire ne se donne pas à voir dans un film de cinéma traditionnel. Elle est placée au début et à la fin du film, mais elle n'est jamais considérée comme une partie de l'œuvre, puisqu'on ne la voit pas. Ce *film noir* n'appartient pas au film comme œuvre. Cette invisibilité du dispositif devient une des raisons de son usage chez des cinéastes expérimentaux. Car la présence de l'amorce serait une marque du réel du dispositif cinématographique. Dans les travaux de certains cinéastes, elle est ainsi volontairement insérée dans l'œuvre pour des raisons politiques ou esthétiques. En tout cas, elle est là en tant qu'image noire.

609 Yann Beauvais, *Poussière d'image*, Paris, Paris : Expérimental, 1998

610 L'amorce est une bande de pellicule à monter au début et à la fin d'une bobine de film. C'est sur l'amorce que l'on marque des informations techniques, tels les mots comme « début » ou « fin », le titre du film, le numéro de bobine, des indications pour le montage et le tirage de la copie, les repères de synchronisation, les chiffres de décompte pour la projection. Pour une bobine de film, il y a donc « l'amorce de tête » et « l'amorce de fin » pour protéger le film, faciliter le chargement de la tireuse et du projecteur et permettre le lancement de l'appareil afin d'assurer la vitesse de la projection. Voir Vincent Pinel, Christophe Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2016 [2008], p. 6-7.

Au cinéma, une des premières tentatives de montrer une image noire est une œuvre comique. C'est *Le Peintre néo-impressionniste* (1910) d'Émile Cohl⁶¹¹. Ce petit film de six minutes est souvent considéré comme une reprise cinématographique du thème humoristique très populaire dans la caricature graphique du XIXe siècle : la toile monochrome. Le thème du monochrome fictif se popularise notamment chez les caricaturistes à partir des années 1840. L'un des albums les plus connus consacrés à la toile monochrome est *Album Primo-Avrilesque*⁶¹² de l'humoriste Alphonse Allais (Fig. 7.2). La conception de l'album se divise en deux parties : les planches des toiles monochromes sans dessin et la partition musicale sans note. Pour le premier, il s'agit des reproductions des toiles créées par cet artiste « monochroïdal », dont chacune est entièrement peinte en une seule couleur : en noir, en bleu, en rouge, en blanc, etc., et avec des titres comme *Combat de nègre dans une cave, pendant la nuit* pour les toiles noires ou *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* pour une toile blanche, etc. Ces titres, très descriptifs voire explicatifs associés à chaque tableau monochrome, donnent le ton divertissant de cette création. Ce ton humoristique se construit sur le paradoxe entre la description figurative et détaillée du titre, et une représentation picturale minimaliste et abstraite, à savoir un simple plan coloré. Ce principe humoristique se rapproche de celui des Arts Incohérents : « Faire une exposition de dessin exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner⁶¹³. » Ces dessinateurs utilisent l'image toute noire (ou toute blanche) comme une plaisanterie sur l'invisibilité paradoxale du tableau, l'incompréhension sur l'abstraction picturale, ou encore, une moquerie sur la défaillance technique du peintre⁶¹⁴ (Fig. 7.2, 7.3, 7.4, 7.5).

611 L'historien de l'art, Denys Riout spécialisé dans le genre du monochrome, consacre aussi une analyse très détaillée au film d'Émile Cohl. Voir Denys Riout, « Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53|2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 25 juillet 2018. URL : <https://journals.openedition.org/1895/2533>

612 Alphonse Allais, *Album primo-avrilesque*, Paris : P. Ollendorff, 1897. L'idée de cette publication est de rassembler les reproductions de ses toiles « monochroïdales » déjà exposées dans le cadre, par exemple, de l'*Exposition des Arts Incohérents* de 1883. L'album est intégralement mis en ligne le 2 avril 2012 par la Bibliothèque nationale de France. Consulté le 25 juillet 2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86263801/f2.planchecontact.r=alphonse%20allais> Voir aussi Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003, p. 169-175.

613 Jules Lévy, « L'Incohérence, son origine, son histoire, son avenir », *Le Courrier français*, 12 mars 1885 (n° spécial Incohérents). Cité par Denys Riout, *ibid.*, p. 172.

614 Voir Denys Riout, « La peinture monochrome : une tradition niée », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 30, hivers 1989, p. 81-98.

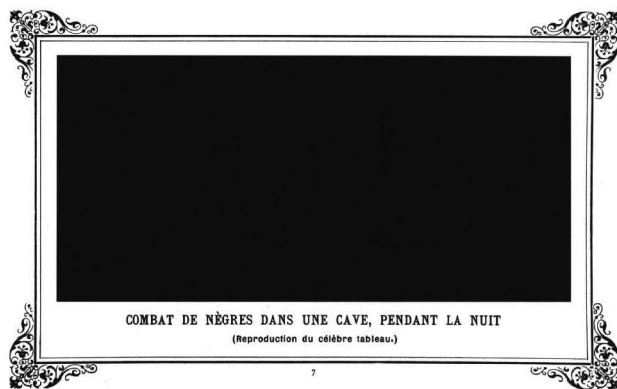


Fig.7.2

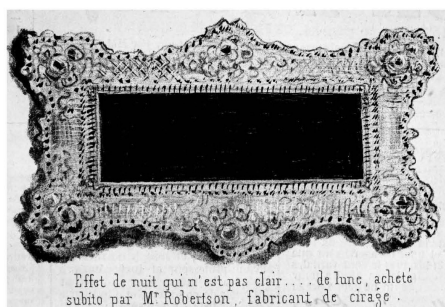


Fig. 7.3

— 95 —



038. Vue de la Hougue, - Effet de nuit.
JEAN-LOUIS PETIT.

Fig. 7.4

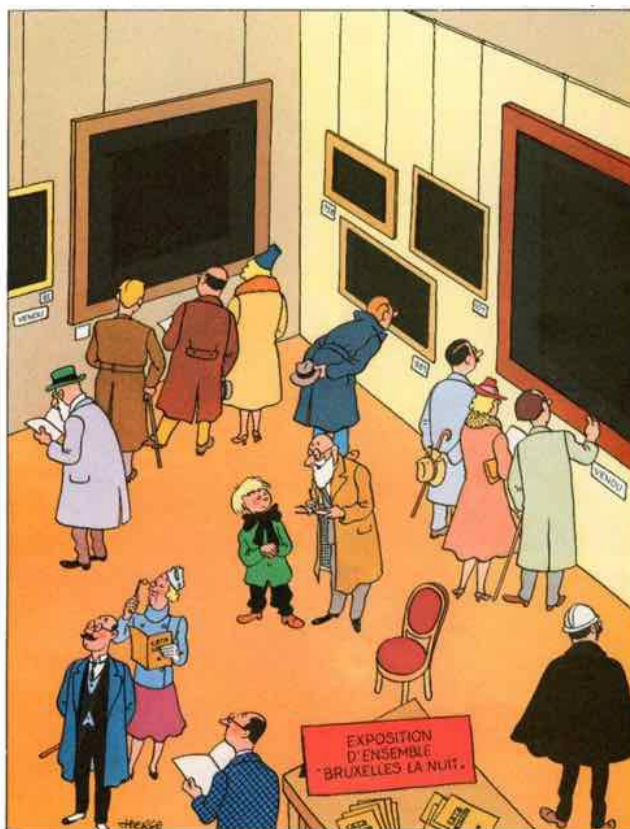


Fig. 7.5

Fig. 7.2 Alphonse Allais, reproduction du tableau de Paul Bilhaud, *Combat de Nègres dans un cave, pendant la nuit* (1882), in *Album primo-avrilisque*, Paris 1897, p. 7, 12,4 x 18,5 cm

Fig. 7.3 Raimond Pelez, Première impression du Salon de 1843, in *Le Charivari*, 19. März 1843, 30 x 24,5 cm

Fig. 7.4 Bertal [] (Charles Albert d'Arnoux, dit), *Le Salon de 1843*, in *Les Omnibus*, n ° 7, 1843, p. 95, 21,5 x 14,5 cm

Fig. 7.5 Hergé, *Flupke expose*, 1939, repris en version colorée dans *Quick et Flupke, Chacun son tout*, Tournai Casterman, 1986, p. 39



Fig. 7.6 *Le Peintre néo-impresionniste* (1910) d'Émile Cohl

L'histoire du *Peintre néo-impressionniste* d'Émile Cohl semble se construire sur un principe semblable. Dans le film, le peintre présente à un acheteur de tableaux six petits tableaux monochromes⁶¹⁵ de couleurs différentes (en rouge, bleu, jaune, noir, blanc, vert), en lui expliquant le contenu de chacun par des titres similaires à ceux d'Alphonse Allais. Le « regardeur » a l'air confus devant ces aplats de couleurs uniformes. On est dans le même registre que le monochrome fictif des caricaturistes.

Cependant, l'auteur du film ne laisse pas le spectateur contempler les plans monochromes. Au moment où l'acheteur regarde de près le tableau, le spectateur voit en plein écran, un plan de couleur pure qui devient ensuite un fond, sur lequel apparaissent des lignes et des dessins en traits noirs. Ce changement de plans suggère une sorte d'effet de gros plan subjectif, qui permet le spectateur de voir ce que voit le personnage. Mais ce que le spectateur voit, c'est un monochrome sans dessin qui se transforme soudainement en une représentation figurative via le dessin animé. La contradiction ironique du monochrome fictif des caricaturistes est reprise et transformée par le cinéaste à travers la visualisation du titre de tableau. Cette interprétation figurative tente à visualiser une autre dimension suggérée par le monochrome : le travail de l'imagination. Le cinéma serait une réponse offerte par Émile Cohl : la magie de l'apparition et de la disparition, l'animation du dessin fixe. Pourtant, vu ses doutes, on ne sait pas si l'acheteur voit tout cela, comme si le moment du dessin animé n'était qu'une projection mentale et imaginaire. Le plan en monochrome propose un champ pictural pour qu'Émile Cohl exprime son imaginaire en dessin animé.

Dans ce film en noir et blanc, c'est seulement sur les toiles monochromes que l'on voit la couleur différente, et on voit, à chaque fois, une couleur – unique, vive et uniforme –, rajoutée sur la zone de la petite toile blanche rectangulaire, qui occupe ensuite le plein écran. Cette couleur picturale est présentée comme un premier attrait du film, par l'effet amplifié de la monochromie. Alors que le moment de la présentation du monochrome noir paraît un peu différent (Fig. 7.6). D'une part, le petit tableau noir n'est pas comme d'autres tableaux dont les couleurs sont directement rajoutées sur la pellicule (sauf le tableau en blanc) ; ce tableau noir est un « vrai » tableau, filmé en tant que tel. En plus, sa couleur noire est proche des vêtements des personnages. Cela ne le permet pas d'avoir un même effet visuel que d'autres couleurs. D'autre part, la représentation de ce tableau noir en plein écran est la seule dans laquelle il n'y a aucun dessin, mais un plan noir qui dure six

615 Dans le film, le peintre montre sept tableaux au total, dont un est composé de deux couleurs (en blanc et en bleu). Et les six autres tableaux sont en une seule couleur.

secondes. Sans aucune image figurative ou représentative, le plan noir est devenu le vrai moment du monochrome filmique. Avec ce plan noir troublant dans lequel il n'y a strictement *rien* à voir, on revient ainsi dans la mécanique du monochrome caricatural. La contradiction entre le titre imagé et le « non-image » du noir provoque le rire comme « mécanisme de défense ». Comme le dit Denys Riout, « le rire permet la décharge de l'inquiétude qui surgit quand nos instruments de maîtrise du monde s'avèrent moins puissants que nous ne le souhaitons⁶¹⁶. » Le plan noir se présente comme une rupture totale entre ce que l'on s'attend à voir et ce que l'on a vu. Il radicalise cette impuissance. La vision est mise en crise par le moment du *film noir*. Et en même temps, ce bout de noir met en évidence la façon dont on regarde.

Pour un film en noir et blanc, une image noire (toute comme image blanche) manifeste une évidence pour montrer le monochrome en film et non pas sa représentation. Le *film noir* dévoile la couleur propre au médium, puisque le noir est la couleur du grain d'argentique exposé à la lumière, et aussi, la couleur du film non-exposé après le développement chimique. Le monochrome noir d'Émile Cohl révèle ainsi un statut particulier de l'image noire au cinéma : cet aplat noir de l'écran ne donne pas à *voir* telle ou telle représentation, même si notre regard peut se construire à partir d'un tel titre explicatif. Cet aplat noir évoque un dessin animé sans dessin, et en évoquant le vide, le rien ou l'absence, il réveille aussi une idée, une idée du cinéma. Car, là, dans ce silence visuel, on rencontre un moment de mise en doute du dispositif. Comme le remarque Yann Beauvais,

Dans une salle de cinéma, le passage à l'obscurité est ressenti en début de séance comme signal du début de la représentation. Toute autre apparition de l'obscurité est l'indice d'un dysfonctionnement marqué par l'interruption du défilé d'images⁶¹⁷.

Comme une interruption du film, le moment du *film noir* met en question la vision, mais il provoque en même temps d'autres perceptions chez le spectateur. Face à l'image noire de « Nègres extrayant la houille de nuit, dans un tunnel de Périgord Noir », on voit d'abord la plaisanterie de l'auteur du film, et même la disparition du dessin à cause du « noir sur noir », mais on voit surtout un cinéma sans mouvement, sans image. À ce moment du monochrome noir, le film s'ouvre vers l'esprit moderne, avant-gardiste.

L'historien de l'art, Jean-Claude Lebensztejn, remarque un lien entre les caricatures

⁶¹⁶ Denys Riout, *op. cit.*, p. 183.

⁶¹⁷ Yann Beauvais, *op. cit.*, p. 149.

du monochrome et l'œuvre d'avant-gardiste du XXe siècle : « À sa façon, l'*Album Primo-Avrilesque* anticipait à la fois sur tous les monochromes à venir et sur 4'33", la composition « silencieuse » de John Cage⁶¹⁸. » Les monochromes fictifs du XIXe siècle « nous signifient quelque chose doit être soustrait au regard⁶¹⁹. » Et le monochrome noir se révèle comme une radicalisation de cette tentative. Le noir signifie l'élimination de l'image représentative, mais aussi, le recouvrement d'une autre image. Lebensztejn souligne cette idée du recouvrement dans le *Quadrangle* de Malévitch⁶²⁰ (Fig. 7.7). Car, la surface craquelée du tableau laisse entrevoir la trace d'une composition multicolore au-dessous du noir. Autrement dit, sous le noir, il se trouve un autre tableau du genre cubo-futuriste, antérieurement peint par l'artiste.

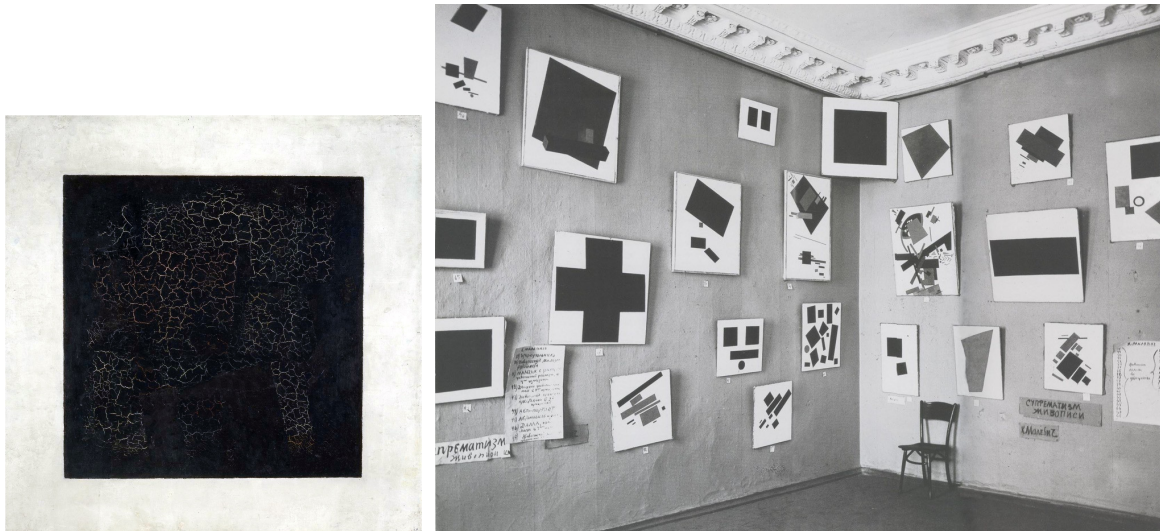


Fig. 7.7 (Gauche) Kasimir Malévitch, *Quadrangle* ou *Carré noir sur fond blanc*, 1915, huile sur toile, 79.5 x 79.5 cm, Moscou, Galerie Tretiakov © Galerie Tretiakov ; (droite) Vue de l'«Exposition 0.10» (« Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10 »), Petrogard, 1915 © Collection Charlotte Douglas, New York © Gagosian Gallery, New York

618 Jean-Claude Lebensztejn, « Sous-couches du *Quadrangle* de Malévitch », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 144, été 2018, p. 10.

619 *Ibid.*

620 Le *Quadrangle*, appelé aussi *Carré noir sur fond blanc* est une toile en huile, peinte par l'artiste d'avant-garde russe Kasimir Malévitch en 1915. En tant que peintre et théoricien, Malévitch fonde, avec d'autres avant-gardistes russes comme El Lissitzky, Ivan Puni, Olga Rozanova, un courant formaliste de l'art : le suprématisme. Dans ce courant, les éléments mimétiques sont rejetés pour que l'espace pictural de la toile se consacre uniquement à la création non-figurative. La surface chromatique et la construction des formes géométriques sont devenues le sujet de la peinture. Les objets représentatifs ont ainsi tous disparu de leurs toiles. Dans son essai « Suprématisme », écrit en 1927, Malévitch déclare ainsi : « L'Art suprématisme sans-objet est empli de sensations, et les mêmes sentiments demeurent chez l'artiste qui étaient (chez lui) dans la vie des objets-images, des idées. [...] le sans-objet de l'Art est le lait sans la bouteille, avec une vie à soi, avec sa propre forme, et elle ne dépend pas de la forme de bouteille, qui n'exprime pas son essence ou ses sensations gustatives. » La théorie du suprématisme se concrétise déjà en fin année 1915, avec l'« Exposition 0.10 », dans laquelle 39 tableaux de différents artistes sont présentés, dont le *Quadrangle* est considéré comme une œuvre emblématique. La citation provient du manuscrit de l'essai « Suprématisme » de Malévitch (pp. 189-190), traduite en français et citée par Jean-Claude Lebensztejn, *ibid.*, p. 12. Voir aussi Denys Riout, *op. cit.*, p. 39-45.

L'historien de l'art considère l'ajout de cette couche noire comme l'ultime étape du « processus d'anéantissement de l'objet » de l'art. Le noir permet de recouvrir le monde de la représentation mimétique et de créer l'éclipse des objets. Cela dit, le recouvrement de la peinture noire sur un tableau est devenu un geste concret pour libérer l'art de toute attache. Le noir est utilisé pour produire « la sensation du non-être, dans laquelle la forme carré apparaît comme le premier élément sans-objet de la sensation⁶²¹. » Il s'agit d'une production de la sensation pure. La négation de l'objet ne signifie donc pas la fin de l'art mais « le commencement de l'essence réelle »⁶²².

Sans le geste pictural, le *film noir* peut provoquer, lui aussi, la sensation du rien ou la sensation du non-être malévitchien. Cependant, le *film noir* est très rarement montré tout seul, en tant que tel. Lorsque le plan noir se prolonge dans la durée, cette sensation du rien ne révèle pas toujours un geste protestataire contre le monde des objets. En tant que noir, il s'intègre dans le dispositif du cinéma. Il permet l'« obscurité essentielle du dispositif⁶²³ » : « À la projection, ce noir prolongera la salle dans l'ombre, redoublant visiblement l'obscurité de principe du dispositif⁶²⁴. » Le *film noir* manifeste un moyen filmique pour obscurcir l'espace⁶²⁵ : le noir occupe tout écran pendant quelques secondes comme une préparation physique et psychologique du spectateur pour, enfin, *voir* le film. Le noir ne signifie pas le commencement du film, mais, du dispositif cinématographique. Ce moment du « pur dispositif sans contenu⁶²⁶ », enferme le spectateur dans le noir, afin de l'aider à quitter son monde ordinaire et à rentrer dans la fiction cinématographique. Dans ce sens-là, en étant un élément du dispositif, le *film noir* sert toujours à produire la sensation du rien, mais il perd totalement l'idée du noir comme anéantissement de l'objet. Car il se situe plutôt avant le vrai commencement du film, comme un état avant l'arrivée des « objets », il prépare, chez le spectateur, une attente pour voir ces « objets ». Ce *film noir* n'est qu'un prologue, un « prégénérique » du film. C'est quelque chose que l'on peut même ignorer une fois que le dispositif est modifié⁶²⁷.

621 Kasimir Malévitch, *ibid.*, p. 191. Cité par Jean-Claude Lebensztejn, *loc. cit.*, p. 12.

622 *Ibid.*

623 Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre. Essai sur le cinéma*, Paris : Vrin, 2012, p. 68.

624 *Ibid.*

625 Le dispositif de la salle noire sera discuté dans le chapitre 8.

626 *Ibid.*, p. 70.

627 Le long plan noir avant le générique du film est systématiquement utilisé durant les années 1950-1960, notamment pour les long-métrages hollywoodiens de grosse production. Ce long plan noir est généralement accompagné d'une composition musicale. C'est une pratique issue des traditions de la musique classique, à savoir l'*ouverture*. Il s'agit d'une composition instrumentale, jouée au début d'un concert ou d'un opéra, présentant soit le prologue d'une œuvre soit une œuvre indépendante. À l'époque du cinéma classique hollywoodien, les séances de projection d'un film de très longue durée adoptaient souvent une forme proche d'une représentation théâtrale. Par exemple, *Autant en emporte le vent* (1939) de Victor Fleming, qui dure 221 minutes, est composé de trois passages de musique : l'ouverture (environ

Comme un élément « rituel » du dispositif, le passage noir est systématiquement utilisé dans les séances de projection cinématographique, il est pourtant rarement considéré comme une partie de l'œuvre. Quant au générique du film, il assure une fonction comparable – comme un passage obligé d'un monde réel à un monde fictionnel du cinéma – mais il demande une conception particulière telle une interprétation du récit filmique ou une création artistique à part entière. Il révèle une dimension symbolique de l'œuvre. Tandis que le noir nous parle d'autre chose que de l'histoire du film.

Un « film » entièrement en noir, qui nous parle du *film noir*, a été créé en 2011 par un artiste tchèque, Zbyněk Baladrán⁶²⁸. Intitulé *Night of the World*, cette œuvre vidéo montre 1 minute 54 secondes d'écran noir, accompagnée d'un monologue en voix-off. Ce film noir est composé d'un plan noir identique à celui utilisé par l'artiste pour le début de ses films. Le même noir utilisé dans le cinéma en général. Ce noir n'est plus quelque chose de négligeable. Il est l'œuvre. Une œuvre sur le commencement, ou plutôt, sur l'état de l'avant-commencement.

Après six secondes de noir silencieux, apparaît une voix-off masculine : « *Le film commence avec l'obscurité. Je ne sais pas comment recommencer. Je suis sûr que je vais inventer le film à nouveau*⁶²⁹ » (Fig. 7.8). Dans l'obscurité on attend le commencement du

10 minutes avec un écran noir), l'entracte (un autre plan noir de 7 minutes en musique) et la fin (environ 4 minutes). Plus tard, même Stanley Kubrick utilise cette forme pour diviser son film – *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) – en trois parties. Dans ce film, il existe donc trois passages musicaux en plan noir : l'ouverture (durant environ 2 minutes et 50 secondes, avant le fameux générique du film), l'entracte (un plan noir de 2 minutes et 18 secondes), et la fin (un plan noir de 4 minutes 26 secondes). Ce type de passage musical est accompagné parfois d'un écran noir, ou d'un carton noir avec l'intertitre, ou parfois d'une image fixe sur l'écran. Il peut être modifié lors de l'édition du film en DVD. Du côté du cinéma expérimental, on retrouve aussi ce long passage en noir avant le film, comme par exemple le tout début de *Dog Star Man* (1961-1964) de Stan Brakhage. Il s'agit d'un plan noir de 3 minutes sans musique. Le passage en plan noir qui début une séance de cinéma, révèle toujours quelque chose de l'ordre du rituel. Le noir silencieux de *Dog Star Man* se révèle davantage, pour le spectateur, comme une épreuve initiatique, une purification des yeux, avant de rentrer dans un voyage de perception purement cinématographique. Voir Helen Taylor, *Gone With the Wind*, London : British Film Institute, 2015 ; Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Le monolithe noir de 2001 : A Space Odyssey de Stanley Kubrick (1968). Une figure de l'irreprésentable », in Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Monstres et Monstrueux littéraires*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2008, p. 207-222 ; Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 68-70.

628 Né en 1973 à Prague, Zbyněk Baladrán a fait des études en histoire de l'art et aux beaux-arts. Il est à la fois artiste multidisciplinaire et commissaire d'exposition. D'une approche plutôt conceptuelle et analytique, ses créations sont principalement des vidéos, des installations, des textes, etc. Très actif et productif, il a réalisé environ 70 œuvres vidéographiques depuis 2002. Appartenant à la génération qui témoigne du bouleversement politique de 1989, il s'intéresse notamment à la construction sociale et aux recherches sur les interconnexions avec le passé. Zbyněk Baladrán a commencé très tôt ses activités de commissaire. En 2001, il a co-fondé Display, un espace d'exposition pour l'art contemporain à Prague. Cet espace a fusionné en 2007 avec la plateforme de recherche et d'exposition Tranzit. Voir le site de l'artiste. URL : <http://www.zbynekbaladrán.com/> Voir aussi, la présentation de la galerie Jocelyn Wolff, URL : <http://www.galeriewolff.com/artists/zbynek-baladrán>

629 La voix-off de la vidéo est en tchèque sous-titrée en anglais. Ma traduction en français est effectuée à partir des sous-titres anglais, qui sont aussi intégralement présentés sur le site de l'artiste. Voir URL : <http://www.zbynekbaladrán.com/night-of-the-world/>

film, celui qui inventera le film. Mais quel film ? La voix-off parle de création, un moment inattendu et imprévisible :

« Vous n'avez rien, et le moment suivant soudainement quelque chose. [...] C'est pareil avec le film. Joie du devenir. Tension entre l'avant et l'après. Les ténèbres, dans lesquelles tout est caché, jusqu'à ce que quelque chose soit soudain révélé par la lumière. Un abîme sombre devant mes yeux qui demeure. Le film commence avec l'obscurité. »

Le « film » est dès lors associé à la création : la révélation lumineuse de l'image est devenue comparable à l'instant de l'inspiration dans le processus créatif. Quant à l'écran noir, il nous fait sentir l'obscurité, il nous fait vivre le moment avant l'arrivée de l'image, le moment d'attente et aussi, le moment latent de la création, de l'apparition de l'image. Tout film commence avec la même obscurité. Cependant, l'idée de *Night of the World* ne s'attache pas à la question de la vision. Le passage noir comme préparation pour le spectateur ne serait pas vraiment physique, mais psychologique. On regarde bien le noir. Et le noir provoque quelque chose au-delà de la vision. Ce regard dans le noir représenterait l'espoir de l'auteur et le désir du spectateur.

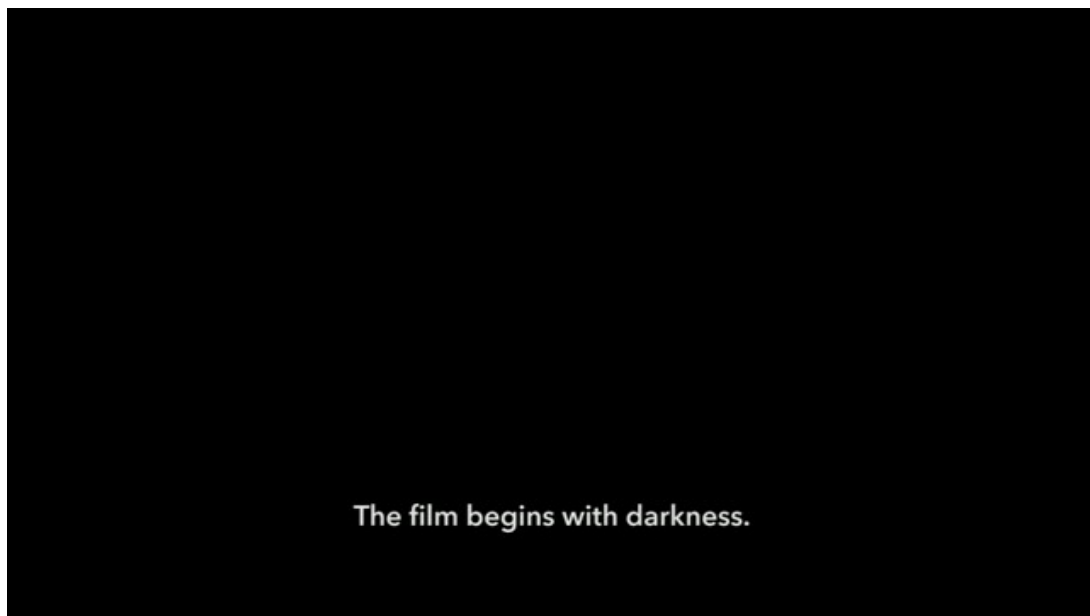


Fig. 7.8 *Night of the World* (2011) de Zbyněk Baladrán

Le noir prend ainsi une valeur symbolique au sein du dispositif cinématographique.

La voix-off décrit ensuite les émotions suscitées par ce passage « rituel » à l'œuvre :

« J'ai mis quelques secondes d'obscurité au début de chaque film. Les trois premières secondes effacent l'espace pour ce qui est à venir. Les cinq prochaines secondes serrent les nerfs au point de rupture en prévision de ce qui va arriver. Les sept dernières secondes d'obscurité apportent la confusion et l'horreur que peut-être rien ne viendra. Rien que ce vide noir. Cette sombre motte de chaos. Rien. Ensuite, le film commence. »

L'espoir et le désir se transforment en source d'angoisse. Loin d'être quelque chose de statique, le noir est déstabilisant. Quand on est dans le noir, dans l'attente, chaque seconde compte. Il n'y a pas d'image, mais seulement le fleuve du temps qui coule sur chaque mot prononcé. Jusqu'à ne plus rien à attendre, le film commence. Et l'œuvre de Zbyněk Baladrán s'arrête là.

Le film que l'on attend à voir n'est ainsi jamais commencé. L'espoir et le désir ne sont pas résolus, ils restent suspendus après la fin du *film noir*. Dans cette œuvre, le *film noir* est détaché de sa fonction conventionnelle au sein du dispositif de la projection, et devient une *œuvre* en soi, exposée dans l'espace d'exposition⁶³⁰. Le monochrome noir de Zbyněk Baladrán tente de mettre en relief toutes les émotions et les perceptions suscitées par ce noir comme dispositif.

Bien que la vidéo de Zbyněk Baladrán soit une œuvre monochrome qui évoque l'image noire cinématographique, il y a très peu de films consacrés à la monochromie au cinéma. Une des œuvres les plus connues est bien le dernier film de Derek Jarman⁶³¹ –

630 Lors de la visite de l'exposition pour *Night of the World*, le spectateur peut se demander s'il y a un problème technique de la projection. Mais quand l'on remarque le rayon lumineux issu du projecteur, on sait que la projection est bien en cours. On se rend compte que le noir sur l'écran est bien une image projetée. Voir la description et les commentaires de cette œuvre, par une artiste taïwanaise Shake, spécialisée à la question du cinéma dans l'espace d'exposition. Shake, « La boîte noire dans le cube blanc : la représentation de la "situation de cinéma" dans l'art contemporain », (traduction personnelle), texte en mandarin, mis en ligne le 22 janvier 2018, consulté le 29 juillet 2018. [En ligne] URL : <https://bit.ly/2IcHnot>

631 Le cinéaste anglais Derek Jarman (1942-1994) est à la fois réalisateur, scénariste, acteur, décorateur et peintre. Très intéressé par la question de la couleur, Derek Jarman travaille ses différents aspects tout au long de sa carrière. Ses intérêts pour la couleur donnent un fort caractère visuel à ses œuvres, tel que l'on peut voir dans plusieurs œuvres comme *Jubilee* (1978), *Caravaggio* (1986), *Wittgenstein* (1992), etc. Inspiré par la série monochrome en bleu d'Yves Klein, son dernier film, *Blue*, est considéré comme une œuvre autobiographique. Comme écrit Peter Wollen : « *Blue* est un tel film autobiographique. Le bleu est la couleur que Jarman voyait lorsqu'on lui mettait des gouttes dans les yeux pour apaiser la douleur liée à sa cécité – paradoxalement, la perte de la vue permettait à Jarman de voir au-delà de la distraction des images, directement dans le domaine de la couleur, comme Yves Klein l'avait souhaité. » Le film représente la vision physiologique de l'auteur, et en même temps, le processus même du retour à la « perception enfantine ». Peter Wollen, « *Blue* », trad. de l'anglais par Cyril Béghin, in Dominique Bax (dir.), avec la collaboration de Cyril Béghin, *Théâtres au cinéma. 19, Derek Jarman, Jean Cocteau : alchimie*, Bobigny : Magic Cinéma, 2008, p. 99-103. Voir aussi Nicole Cloarec, « La couleur selon Derek

Blue – un film de 76 minutes entièrement en bleu, accompagné de voix-off. Réalisé en 1993, à l'époque où Jarman perd peu à peu la vue, *Blue* est directement lié à la question de la vision, et il évoque un état perceptif au-delà de la vision conditionnée par toutes les conventions sociales. Un film entièrement en bleu serait une tentative pour susciter une perception purifiée et libérée. A propos de *Blue*, Peter Wollen explique que « en tant que tel, il va bien au-delà du minimalisme ou du chromatisme, vers les domaines de la poésie, du discours symbolique et, aussi, de la politique⁶³². » Si le noir se lie à la question de la vision, il n'évoque pas vraiment la vision pure. Il a plutôt tendance à suspendre la vision, voire la mettre en question. Le noir serait utilisé pour déplacer le regard du spectateur vers autre chose que les images, et oriente leur attention perceptive vers d'autres sens, puisque la vision est remise en cause. Le noir concerne davantage le moyen stratégique pour la perception du réel. Comme disait l'auteur de *Night of the World*,

Nuit du monde est une courte excursion à la frontière des ténèbres aux moments précis qui précèdent la contemplation – moments dans lesquels tout existe sans avoir encore été révélé. Le motif de l'origine mystérieuse des pensées et des images concerne non seulement la création en tant que telle, mais aussi le principe plus général de la conscience de soi et de la reconnaissance de la réalité qui nous entoure⁶³³.

La projection du *film noir* renvoie à l'idée de l'origine : techniquement comme l'amorce ou encore symboliquement comme le commencement d'une séance de cinéma. Il n'y a pas d'apparition sans passer par le noir, et le même principe vaut aussi pour la création. Le *film noir* rappelle où on est, et dans quel état on est.

Avec ce pouvoir de rappel du réel du dispositif, le *film noir* possède souvent une place singulière dans les œuvres filmiques. Les cinéastes utilisent le noir pour mettre à nu le dispositif cinématographique en tant que forme de spectacle fondée sur la représentation audiovisuelle. Le *film noir* comme « non-image », ne représente rien d'autre que le questionnement de son auteur. Ce questionnement provient initialement du cinéma lettriste et situationniste au début des années 1950. Dans ce cinéma, l'écran noir paraît comme objection la plus radicale contre le système conventionnel de représentation cinématographique. On verra notamment, dans l'œuvre du cinéaste français, Maurice Lemaître, l'écran noir en tant qu'intervenant récurrent de son expérimentation autour du

Jarman », in Raphaëlle Costa de Beauregard (dir.), *Cinéma et couleur. Film and Colour*, Paris : Michel Houdiard, 2009, p. 259-269.

632 Dominique Bax (dir.), *op. cit.*, p. 103.

633 Le texte de présentation de *Night of the World*, Le guide de la 11ème Biennale de Lyon, *Une terrible beauté est née*, du 15 septembre au 31 décembre 2011, p. 70 [En ligne] URL : http://www.mac-lyon.com/static/contenu/fichiers/fiches_expo/2011/guide.pdf Consulté le 29 juillet 2018.

concept de la séance de projection du cinéma. Avant d'entrer dans la « séance » des lettristes, on verra d'abord, à travers deux œuvres principalement composées de noir et de voix-off, un glissement du questionnement sur le pouvoir représentatif du cinéma vers un jeu de la présence et de l'absence. Ces deux films sont *Blanche-Neige* (2000) de João César Monteiro et *L'Homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras.

Le moment du noir se présente souvent comme une pause visuelle et narrative. Mais quand ce moment se prolonge, le noir devient alors un geste de provocation, voire un élément de combat politique contre la convention de l'industrie cinématographique. C'est le cas pour les deux derniers cinéastes – Guy Debord et Maurice Lemaître – dont nous discuterons dans ce chapitre.

7.1 Le noir comme dispositif du jeu de la présence et de l'absence (le noir dans le dispositif de confrontation du texte à l'image)

Comme une absence d'image, le noir est utilisé non pas pour montrer ce que la caméra a filmé, mais pour évoquer la présence du cinéaste et aussi celle du spectateur. Le noir devient un espace ouvert à la réflexion et à l'imagination, chez le cinéaste et le spectateur.

Dans cette première partie du chapitre 7, on examinera deux œuvres cinématographiques très différentes, dans lesquelles le noir occupe une présence importante et marque leur singularité. Le premier film est une adaptation d'un texte littéraire de l'écrivain suisse – Robert Walser –, *Blanche-Neige (Schneewittchen)*⁶³⁴ ; le

⁶³⁴ Robert Walser (1878-1956) est un écrivain et poète suisse de langue allemande. Il commence à publier des poèmes qu'il nomme des « dramolets » : le texte est présenté à la fois comme une pièce de théâtre et comme un poème. C'est le cas de son réécriture des contes des frères Grimm, *Cendrillon* et *Blanche-Neige*. Ces deux « dramolets féériques » sont publiés entre 1900 et 1902 dans la revue *Die Insel*. Dans ce renouvellement dramatique, on ne trouve plus l'innocence simplifiée du conte incarnée par les personnages classiques, mais davantage d'ironies et de vérités sur l'humanité. L'auteur est aussi connu pour son écriture sous forme de « microgramme » : une technique d'écriture qui se caractérise par la beauté de la petitesse et de la délicatesse. En 1929, il entre dans une clinique psychiatrique à Berne et passera les vingt-sept dernières années de sa vie dans des hôpitaux psychiatriques. Il est retrouvé mort d'épuisement d'avoir marché dans la neige le jour de Noël 1956, aux environs de son asile. Les premières images du film *Blanche-Neige* après le générique sont des photographies du corps mort de l'écrivain.

deuxième film – *L'Homme atlantique* – est une œuvre de l'écrivaine française, Marguerite Duras. Ces deux films semblent avoir une structure inhérente au texte qui est la parole – celle de l'acteur, de l'auteur et du réalisateur du film –, et ils mettent en évidence, à travers l'usage de l'écran noir et de la voix *off*, le jeu de la présence et de l'absence au sein du dispositif cinématographique.

La présence de l'auteur – Le noir dans *Blanche-Neige* (2000) de João César Monteiro

Principalement composé des longs plans en noir, *Blanche-Neige* de João César Monteiro⁶³⁵ est un film qui a suscité discussions et scandales lors de sa sortie. La cause principale semble être ces plans noirs.

La présence du noir n'était pourtant pas prévue par le cinéaste au début du tournage. En revanche, elle traduit la difficulté de l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma : Comment filmer l'infilmable ?

Au départ, le projet de l'adaptation portait sur un texte de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, et le cinéaste décida finalement d'adapter plutôt *Blanche-Neige* de Robert Wasler, pensant que c'est « quelque chose plus simple à faire que le Sade⁶³⁶ ». Mais dans l'aboutissement du projet sur *Blanche-Neige*, la difficulté perdure et elle est, justement,

635 Un des cinéastes portugais les plus reconnus, João César Monteiro (1939-2003) est l'auteur de douze long-métrages et neuf court-métrages. Il est aussi acteur dans plusieurs films, tels *Amour de perdition* (1979) de Manoel de Oliveira, *Doc's Kingdom* (1987) de Robert Kramer. Il incarne aussi un personnage qu'il a inventé – João de Deus –, apparu souvent dans ses propres films qui sont aussi les plus connus de sa carrière cinématographique, tels *Souvenirs de la maison jaune* (1989), *La Comédie de Dieu* (1995), *Les Noces de Dieu* (1999). Comme le critique du cinéma, Jean A. Gili, le résume : « Mélangeant fable satirique, pamphlet libertaire, bouffonnerie débridée, conte érotique, le cinéma de Monteiro est à tous égards dérangeant. C'est une forme d'expression à laquelle il faut accepter de se confronter, tant elle va à contre-courant aussi bien du cinéma spectacle que du cinéma d'auteur compris comme simple jubilation narcissique. D'un film à l'autre, Monteiro nous livre un ego encombrant, qui attire et qui met mal à l'aise par son étrangeté. Il provoque celui qui le regarde par son allure de profanateur gracile, toujours en déséquilibre entre la raison et la folie. » Jean A. Gili, « MONTEIRO João César - (1939-2003) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 30 juillet 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/joao-cesar-monteiro/>

636 Selon le producteur du film, Paolo Branco, Monteiro a été confronté à « une impossibilité de savoir comment filmer l'infilmable », en préparant le projet de film pour adapter *La Philosophie dans le boudoir* de Sade. L'idée du texte de Robert Wasler a été suggérée par Serge Daney. Branco disait, « Wasler a été pour lui [Monteiro] une véritable découverte, due à Daney. Donc João César est revenu en disant qu'il avait quelque chose de plus simple à faire que le Sade, et qui l'intéressait autant : *Blanche-Neige*. » Aurélien Py et Fabrice Revault d'Allonnes, « Paolo Branco » [Entretien], in Fabrice Revault d'Allonnes (dir), *Pour João César Monteiro. « Contre tous les feux, le feu, mon feu »*, Crisnée : Yellow Now, 2004, p. 200.

figurée par ces plans noirs.

Le texte de Robert Walser est une prolongation, voire une réécriture, du conte des frères Grimm. Ce nouveau récit sous forme de dialogue est comme une pièce de théâtre. Ce texte-poème en langue allemande traduit en portugais est préalablement enregistré avec les voix d'acteurs portugais dans les décors même du film. La voix portugaise est ensuite jouée, de manière synchronisée, par des acteurs français, afin de créer un effet de « vrai-faux son direct : un son sans images, et qu'ensuite l'image soit une sorte de doublage⁶³⁷. » L'idée est de proposer une représentation visuelle d'une représentation sonore. La question de la représentation est replacée au centre du travail de l'adaptation, du texte écrit aux paroles, de la voix à l'image.

Après quelques séances de tournage avec les acteurs, en constatant que cette représentation n'apporte rien de plus au son⁶³⁸, Monteiro décide de ne pas filmer les acteurs. Il filme finalement le noir, obtenu en masquant l'objectif de la caméra, avec sa veste⁶³⁹. Comme le dit Monteiro, « Filmer pour filmer, cela ne m'intéresse pas. Pourquoi filmer, comment filmer : telles sont les deux questions essentielles. Le mieux, c'est de filmer en noir⁶⁴⁰. » Au lieu de laisser les images « dégrader » le son, le cinéaste utilise le noir pour le préserver⁶⁴¹.

Outre le problème de l'adaptation, la question de la représentation est aussi située au cœur de son questionnement. Dans le texte de Robert Walser, on retrouve déjà une discussion autour de l'image et de la parole descriptive. Le passage le plus explicite est la conversation entre Blanche Neige et le Prince au troisième passage du noir du film (16:46-22:09) :

637 L'ingénieur du son de *Blanche-Neige* disait : « Au tournage, on diffusait la bande-son aux acteurs via des petits écouteurs dans leurs oreilles, et ils répétaient, pour que leurs bouches soient synchrones. » Sandrine Loiseau, Aurélien Py, « Joaquim Pinto » [Entretien], in *ibid.*, p. 187.

638 « L'idée de départ pour *Blanche-Neige* était d'avoir le texte pré-enregistré, que les acteurs devaient rejouer en une sorte de play-back. On a tourné ainsi quelques jours, et déjà je sentais que cela ne pouvait pas aller jusqu'au bout, car João César était très agacé par les comédiens. Puis en visionnant les rushes, nous avons découvert quelque chose qui n'avait pas de sens. João César a constaté que ces images n'allaient rien apporter au poème magnifique de *Blanche-Neige*. Il a compris qu'il n'était pas sur le bon chemin. Sa décision d'aller vers le noir a été une démarche raisonnable. » Sandrine Loiseau, Aurélien Py, « Mário Barroso » [Entretien], in *ibid.*, p. 180.

639 *Ibid.*, p. 180-181.

640 Le propos du réalisateur, cité par Mário Barroso, le chef opérateur du film. Sandrine Loiseau, Aurélien Py, « Mário Barroso » [Entretien], in *ibid.*, p. 180.

641 Comme disait Joaquim Pinto, l'ingénieur du son du film, « En fait, les images dégradaient la bande son, que le noir préserve. » *Ibid.*, p. 187.

Blanche Neige : *Dis, que vois-tu dans le jardin ?*

Prince : [...] *C'est double à voir, c'est doux et mauvais, c'est gracieux et lourd à penser. Mais vois donc, toi aussi, de tes propres yeux.*

Blanche Neige : *Non, dis, que vois-tu ? Dis, c'est tout. De tes lèvres je recevrai la fine esquisse de l'image. La peignant, tu auras l'adresse, bien sûr, d'atténuer l'acuité du spectacle. Hé bien, qu'est-ce donc ? Plus que voir, j'aimerais entendre.*

Prince : [...] *Veux-tu voir et rester sans voix ?*

Blanche Neige : *Oh non, j'en aurais la nausée. Repousse donc la vile image.*

Prince : *Magiques, ses couleurs ne me lâchent pas. C'est là une image dont le peintre est le doux amour. [...]*

En entendant la description menée par le Prince, l'écran noir devient un champ libre pour toutes les images suscitées dans l'esprit du spectateur. Le noir permet ainsi la fiction la plus délirante et la plus personnelle de la part du spectateur. Toute cette représentation en image atténuera « l'acuité du spectacle ». Robert Walser semble prédire la force de la « non-image » que le cinéaste retrouve dans l'écran noir.



Le film commence par trois cartons écrits (par le réalisateur même, je suppose) qui présentent une sorte d'avertissement, mais aussi des excuses au spectateur de la part du cinéaste. Après un générique assez classique (qui montre les noms de l'équipe du film en lettres blanches sur une image fixe d'un tapis romantique, accompagné de « La marche » de Rossini), les premières images sont quatre photographies (Fig. 7.9) de la mort de l'auteur du texte, Robert Walser, sur la neige blanche.

Le premier plan noir apparaît, on entend d'abord le dialogue entre la Reine et Blanche-Neige. L'histoire commence ainsi. Ensuite les voix du Chasseur et du Prince entrent dans la conversation. On cherche au début quelques possibles brèches sur l'écran noir en espérant que la lumière nous amènera une image, mais finalement, dans cette première longue d'attente dans le noir (environ 9 minutes), on se perd parfois dans les paroles, et on finit par se laisser emporter par la voix des personnages⁶⁴².

Des passages noirs comme celui-ci, il y en a quinze dans le film. Leurs durées sont différentes, de quelques secondes jusqu'à environ dix minutes. Chaque plan noir correspond à un passage du dialogue. Entre chaque conversation, donc entre chaque plan noir, on peut voir des images.

Fig. 7.9 *Blanche-Neige* (2000)
de João César Monteiro

⁶⁴² Pour le spectateur qui n'est pas lusophone, l'effet de noir en plein écran est bien sûr perturbé par le sous-titrage en blanc trop éclairci. À la sortie du film en salle en France en 2000, au cinéma Le République à Paris, le sous-titrage électronique a été placé sous l'écran, « afin de ne pas parasiter le cadre noir voulu par Monteiro ». Frédéric Bonnaud, « Dancer in the Dark », *Les Inrockuptibles*, le 5 décembre 2000.

Ce sont des images de ciel bleu (Fig. 7.10) et un plan sur des ruines. Le ciel est saisi de manière assez abstraite, il n'est reconnu comme ciel que par quelques légers traits de nuages, et surtout du fait de la couleur bleue. Elles sont accompagnées de quelques notes de musique, flûte ou piano, et parfois juste d'un son de souffle. Un tel ciel est proche d'un monochrome bleu qui émet sa propre lumière comme une couleur pure. Ce bleu rappelle le film en bleu monochrome de Derek Jarman.

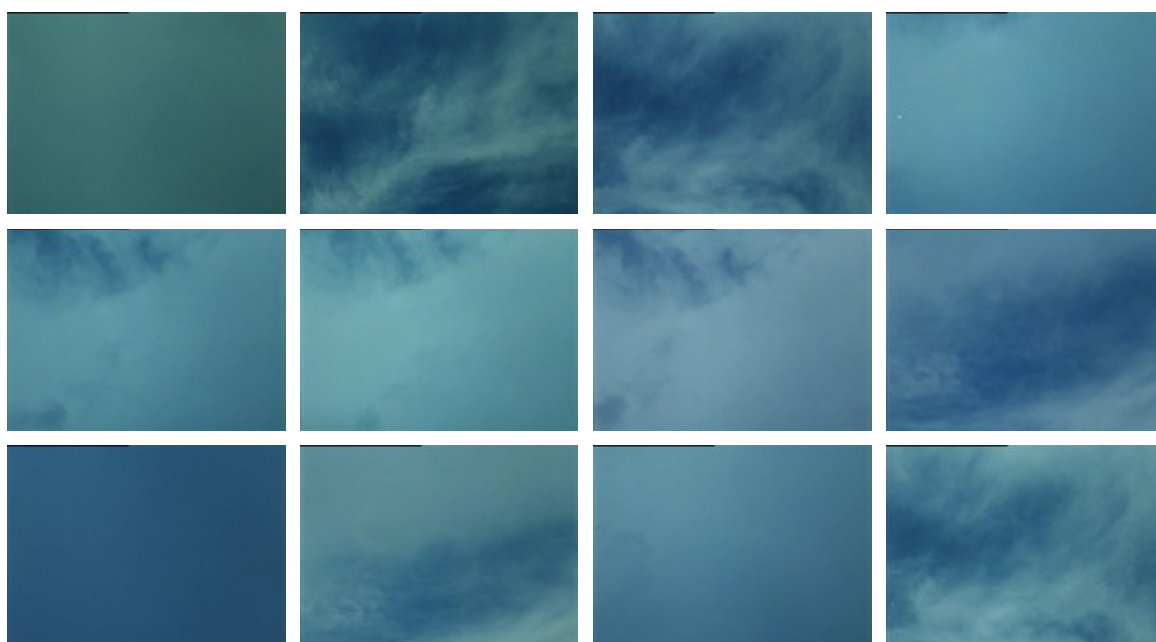


Fig. 7.10 *Blanche-Neige* (2000) de João César Monteiro
(Il y a treize plans du ciel dans le film, seuls douze d'entre eux sont présents ici)

Si, pour Monteiro, *Blanche-Neige* se présente comme « un film pour non-voyants⁶⁴³ », ou un film que l'on peut voir avec les yeux fermés, il y a un lien intéressant avec l'état proche de la cécité dans *Blue* de Jarman. Le bleu représente le moment où on ouvre les yeux, mais on ne voit « rien » sauf la couleur. L'image monochrome fait que la couleur devient un pur motif pour la perception et la contemplation. Après le passage plus ou moins long de l'écran noir, le moment où on voit le bleu du ciel devient surprenant, comme si on ouvrait soudainement les yeux et on voyait enfin la lumière : les inserts de ces treize plans portent une sorte de lumière solaire (presque divine comme le fond bleu de Giotto) dans la nuit noire de la salle de projection. Le noir et la lumière sont radicalisés

643 Olivier Séguret, Françoise Musseau, « Au Portugal, Monteiro défend sa *Blanche-Neige* », *Libération*, le 16 novembre 2000. [En ligne] URL : http://next.libération.fr/culture/2000/11/16/au-portugal-monteiro-defend-sa-blanche-neige_344419 Consulté le 29 juillet 2018.

dans leur différence, et en même temps, réunis par le cinéma à travers la nature de l'intermittence du dispositif.

Contrairement au cinéma conventionnel, dans lequel un plan noir sert souvent à ponctuer et à rythmer le récit filmique, ici, c'est le plan du ciel qui assure cette fonction. Si le plan du ciel bleu est le moment de ponctuation, de souffle, et même d'ouverture, le plan noir – créé par la veste du réalisateur – figure un geste radical de « recouvrement » malévitchien à la question de la représentation. Comme le remarque Sébastien Ronceray, en parlant de *Blanche-Neige*, l'écran noir a une double fonction : « il *recouvre* (peut-être la médiocrité des acteurs, en tous cas pour Monteiro, l'absence de volonté de faire des images, ou de faire écran au texte par des images) ou *découvre* (l'aspect tragique de l'œuvre de Walser)⁶⁴⁴. » Avec le recouvrement du noir, la trace visuelle des acteurs est effacée, et remplacée par la présence du cinéaste. Cette absence d'image n'est pas une pure folie d'un cinéaste insensé, mais un profond questionnement sur la représentation cinématographique. Il *recouvre* et *découvre*. Seulement dans le noir, on a une confrontation directe entre l'idée du cinéaste et l'émotion du spectateur.

Effectivement, la présence de l'auteur est partout dans le film : au début du film, la mort tragique de Robert Walser, puis le noir de la veste de Monteiro, et à la fin, un plan fixe et muet qui montre, sous l'ombre d'un arbre, Monteiro parlant devant la caméra. L'auteur semble avoir quelque chose à dire à son spectateur, mais on ne l'entend pas. Cette impossibilité de la représentation est incarnée par ces longs moments de noir, mais aussi, par ce dernier autoportrait muet de l'auteur. Entre le ciel bleu et le ciel noir, c'est la difficulté de la représentation à laquelle un auteur a été confronté.

644 Sébastien Ronceray, « Du noir, au loin, ailleurs », in Jean Cléder (dir.), *Marguerite Duras : le cinéma, Études cinématographiques* n° 73, Paris : Lettres modernes Minard, 2014, p. 152.

La présence du spectateur — Le noir de *L'Homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras

La question de la synchronisation a été l'enjeu principal de la conception de *Blanche-Neige* de Monteiro qui voulait « doubler » la voix portugaise sur le jeu d'acteurs français. Mais le résultat ne semble pas capable de résoudre le problème de la représentation, qui était au cœur du questionnement de l'auteur. Le *film noir* est une réponse à cette question. Dans l'œuvre cinématographique de Marguerite Duras⁶⁴⁵, se retrouve aussi la question de la représentation, autour du rapport texte image. Cependant, Duras ne cherche pas à faire coïncider l'image et la parole en camouflant la différence de nature entre son et image. La caractéristique du cinéma de Duras est justement fondée sur un nouveau rapport entre l'image et le son au travers de leur désynchronisation. La mise en avant du *film noir* dans le cinéma de Duras apparaît ainsi comme un geste radical dans ces recherches. Le décalage entre image et texte semble être repoussé à l'extrême par le *film noir*.

L'idée du *film noir* a été toujours présente dans l'œuvre cinématographique de Duras⁶⁴⁶. Comme elle l'écrivait,

Je crois que le noir est dans tous mes films, terré, sous l'image. A travers tous ceux-ci, je n'ai fait qu'essayer d'atteindre le cours profond du film, une fois débarrassé de la permanence de l'image. [...] Il est également dans tous mes livres. Ce noir, je l'ai appelé « l'ombre interne », l'ombre historique de tout individu. J'appellerai encore

645 Marguerite Duras (1914-1996), écrivaine française de romans et de pièces de théâtre, elle est aussi réalisatrice de dix-neuf films. Après quelques écritures de scénarios de film, comme *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais, ou *Nuit noire*, *Calcutta* (1964) de Marin Karmitz, elle réalise un premier film en 1966. Le film est un long-métrage de 80 minutes, intitulé *La Musica*. Depuis, ses projets de films et de réalisations s'enchaînent jusqu'à l'année 1985, avec un dernier film, intitulé *Les enfants*. Parmi ses films, *India Song*, adapté de sa pièce de théâtre éponyme publiée en 1973, fut le plus apprécié du public. Faire du cinéma, pour Duras, c'est aussi écrire. Dans un texte, intitulé « Le cinéma le sait : il n'a jamais pu remplacer le texte », Duras explique sa volonté de faire du cinéma. Elle considère que « le texte seul est porteur indéfini d'image » et que le cinéma « se bat [...] pour répondre à l'intelligence grandissante du spectateur [...] pour qu'il consomme encore son produit. » Elle critique un cinéma qui tente de se lancer dans des projets financièrement colossaux pour retrouver son spectateur. Et à la fin du texte, elle conclut : « Il y a longtemps maintenant que beaucoup ont quitté le cinéma. C'est pour ça qu'on en fait. » Marguerite Duras, « Le cinéma le sait : il n'a jamais pu remplacer le texte », in Collectif, *Marguerite Duras*, Milano : Mazzotta, Paris : Cinémathèque française, 1992. Il s'agit d'un extrait du « Deuxième Projet » de *Le Camion*. Voir aussi Marguerite Duras, *Le Camion*, Paris : Minuit, 1977, p. 75-77.

646 On retrouve l'image noire dans plusieurs films de Duras, tels *Les Mains négatives* (1979), *Césarée* (1979), *Aurélia Steiner (Melbourne)* (1979), *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979), *Agatha et les lectures illimitées* (1981) et *L'Homme atlantique* (1981). Michelle Royer a fait une liste de plans noirs des œuvres de Duras ainsi qu'une analyse détaillée sur l'image noire, dans son livre consacré à la cinéaste. Voir Michelle Royer, *L'écran de la passion : une étude du cinéma de Marguerite Duras*, Mount Bebo (Australie) : Boombana Publications, 1997, p. 77-81.

ainsi ce magma toujours génial, sans exception aucune, qui « fait » la personne vivante quelle qu'elle soit, dans quelque société que ce soit, et dans tous les temps⁶⁴⁷.

Le noir signifierait, dans ses œuvres, quelque chose au-dessous de l'apparence, au plus profond, dans une zone obscure, encore indéfinie. Cette « ombre interne », ce noir, est, comme le remarque Aliette Armel, « nourrie par la mémoire et l'oubli, proche de l'inconscient mais aussi de cet état de folie à la limite de laquelle se tient l'auteur⁶⁴⁸. » Ce noir « qui "fait" la personne vivante » semble occuper de plus en plus l'image de son cinéma : au début, le noir se crée dans une représentation mimétique de l'obscurité ; ensuite, le noir est apparu tel quel sans aucune justification diégétique⁶⁴⁹. De quelques secondes jusqu'aux longues minutes, le noir est finalement devenu le visuel principal dans *L'Homme atlantique*.

L'Homme atlantique est composé de chutes du film précédant, *Agatha et les lectures illimitées* (1981). Mais ce n'était pas suffisant pour faire le film que l'auteure avait déjà écrit. Elle ne voulait pas tourner de nouvelles images pour remplir le film, mais juste « le garder tel quel, insuffisant, à l'intérieur du hall, c'est-à-dire à l'intérieur de l'amour, ne rien faire exprès pour lui donner le confort de la représentation⁶⁵⁰. » Le noir fait alors son entrée dans le film. Cette idée rappelle le plan noir de João César Monteiro qui ne voulait pas « filmer pour filmer ». Cependant, dans le processus de création, l'idée d'un simple plan noir se transforme en moteur de l'écriture du film :

Ce noir, je l'ai voulu comme tel parce que je savais depuis le début que je n'avais pas assez d'images pour recouvrir le film *L'Homme atlantique*. Et en découvrant cela, cette insuffisance-là, j'ai découvert le plein emploi du texte que j'avais écrit pour ce film. Tant et si bien que j'ai écrit encore d'avantage, et encore, et de plus en plus librement, de plus en plus loin. Au bout de dix minutes de noir, c'était fait, il était devenu inconcevable de trouver une image à mettre avec le texte. L'adéquation se révélait vaine, décidément introuvable, noyée dans le courant invincible du noir. J'ai maintenant le sentiment que la pellicule de noir retenait la main de la diviser, de l'arrêter, de la trancher⁶⁵¹.

647 Marguerite Duras, « Le noir atlantique », *Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris : P.O.L, 1993, p. 16. Le texte originel a été débordé apparu dans *Des femmes en mouvement hebdo*, le 11 septembre 1981.

648 Aliette Armel, « DURAS MARGUERITE - (1914-1996) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 31 juillet 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/marguerite-duras/>

649 Comme le remarque Michelle Royer, « Ce n'est qu'avec *Césarée*, puis avec *Agathe et les lectures illimitées* que les plans noirs apparaissent sans aucune justification diégétique ». Michelle Royer, *op. cit.*, p. 78.

650 Marguerite Duras, « Le noir atlantique », *loc. cit.*, p. 14.

651 *Ibid.*, p. 14-15.

D'après cette description, l'idée du *film noir* semble libérer, d'une certaine manière, l'écriture du film. Et plus l'écriture se poursuit grâce au noir libérateur, plus c'est difficile de la représenter en images. La longueur de la pellicule noire est prolongée par l'écriture, et elle s'avance comme un fleuve, remplie des gouttes d'encre noire de l'écrivain. Il me semble que ce « courant invincible du noir » engendre une force irréversible qui amène l'idée du texte – l'absence de l'amant – vers une idée du cinéma : la présence du spectateur.

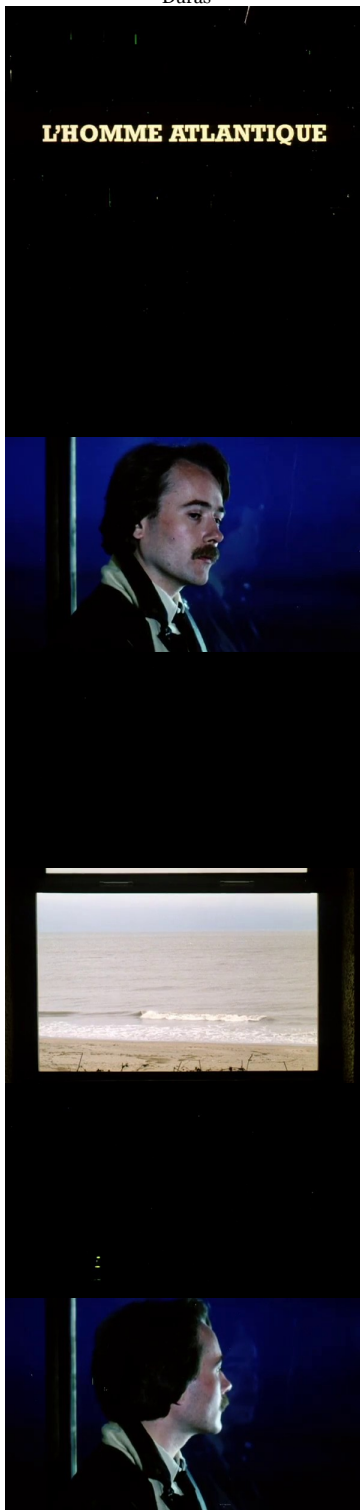


Fig. 7.11 *L'Homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras

Accompagné des bruits de mer, le titre du film – *L'Homme atlantique* – apparaît, disparaît, réapparaît et disparaît de nouveau, trois fois de suite. Le film commence. La première image apparue est noire (Fig. 7.11). Presque aussitôt, on entend, dans le noir, la voix *off* de Duras, qui dit : « Vous ne regarderez pas la caméra. Sauf lorsqu'on l'exigera de vous. » (00:21-00:28)(p. 7⁶⁵²) Cette voix s'adresse à quelqu'un. On peut l'entendre comme une sorte d'indication à son acteur pendant le tournage, ou avant le tournage du film. Mais cela reste ambigu, car l'écran noir semble capable de faire vivre cette voix dans tout le contexte imaginable, et en même temps, il l'enferme dans un espace hors du monde ordinaire, dans la salle de cinéma. Cette voix qui parle, restera ainsi tout au long du film, jusqu'à la fin. C'est aussi la seule voix que l'on peut entendre.

652 Le texte du film a été publié après le tournage. La pagination dans le texte est notée entre parenthèse après la parole de la voix *off*. Voir Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Paris : minuit, 1982.

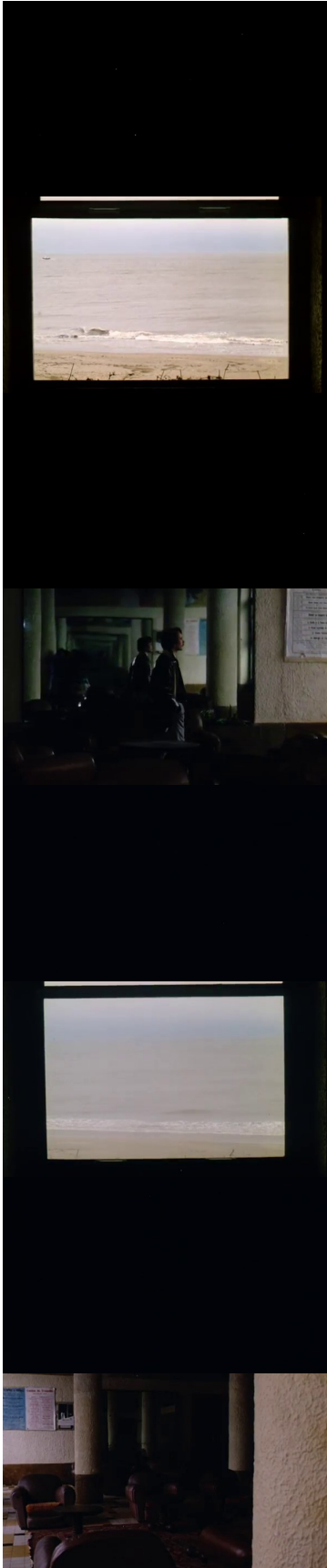
Fig. 7.12 Enchaînement des plans de
L'Homme atlantique (1981) de Marguerite
Duras



Encore quelques secondes dans le noir avec cette voix qui continue à parler, puis, lorsque l'on entend « Vous regarderez ce que vous voyez », ce premier passage au noir durant un peu plus d'une minute se termine : le noir est chassé par un plan sur son acteur, Yann Andréa, qui regarde le hors-champ. Un lien se crée très vite entre la voix et l'image : la voix de Duras s'adresse à son acteur pour le guider. « La voix semble maîtresse souveraine, tant du monde extérieur que du secret même des pensées de l'homme qu'elle est à même d'ordonner⁶⁵³. » Mais ce lien apparaît encore difficile, d'abord parce que ce propos reste en sens unique, il apparaît de plus en plus comme des paroles à son homme aimé, mais sans jamais avoir de retour, sans qu'aucune communication ne semble possible ; et ensuite, parce que le retour récurrent de l'écran noir accentue l'effet de décalage entre l'image et le son et renforce le sentiment d'incohérence.

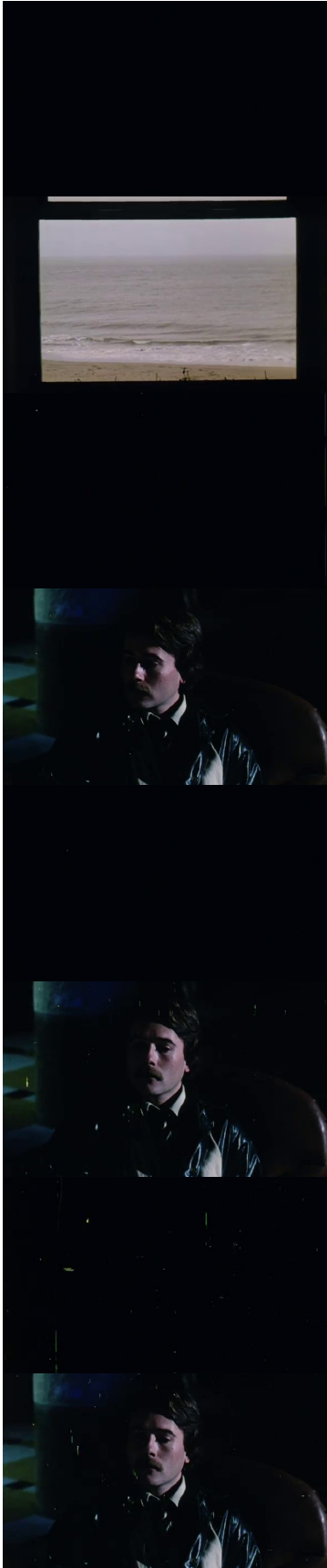
Dans ce film qui dure 45 minutes, il y a dix-huit passages de l'écran noir, qui vont de quelques secondes à une ou deux minutes, excepté le dernier passage, le plus long, sur les quinze dernières minutes du film. Entre ces passages noirs, ce sont soit des plans sur l'acteur, filmé dans le hall d'un hôtel, soit des plans sur la mer, filmée à travers une grande fenêtre, dont on voit le cadre noir dans l'image. L'alternance entre le noir et l'image ne permet pas de créer un lien visuel évident. Leurs apparitions semblent plutôt associées au texte. Cependant, l'image n'est pas là pour « représenter » le texte. Elle le contredit souvent. Seule l'arrivée de l'écran noir évoque le véritable sujet du film : l'absence de son amant.

653 Madeleine Borgomano, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris : Albatros, 1985, p. 184.



Ce lien entre la présence du plan noir et l'absence de l'homme est créé à plusieurs reprises. Par exemple, lorsque l'on entend, « Votre seule absence reste, elle est sans épaisseur aucune désormais... » (12:46-12:55)(p. 15), cette phrase est coupée en deux plans : la mer et le noir. Et c'est le mot « reste » qui amène le noir sur l'écran pour rendre visible cette absence. Ou encore, un autre exemple : quand on entend, « Plus rien de vous n'est là que cette absence flottante, ambulante, qui remplit l'écran... » (13:20)(p. 16), on est encore une fois face à l'écran noir de l'absence. Cependant, lorsque la voix dit, « Vous êtes resté dans l'état d'être parti. Et j'ai fait ce film de votre absence. » (22:28-22:39)(p. 22), l'écran noir est aussitôt remplacé par la vue sur la mer, mais cette fois-ci, elle est silencieuse. C'est la dernière image avant le long passage noir de la fin du film. Cette image de la mer sans bruits de vague perd toute sa consistance matérielle, comme une dernière trace abstraite du souvenir de son amant. Ces quinze secondes de silence évoquent de manière acoustique le sentiment du vide.

Ensuite, le noir regagne l'écran et la voix retrouve son côté directif comme au début du film, comme si l'auteur voulait se remettre de sa tristesse en continuant le film. Elle pense que son amant/acteur va réapparaître dans le champ de l'image ; elle voudrait que cela recommence. Elle projette son désir dans le film qu'elle est en train de faire. Cependant, le noir reste, l'absence persiste ; la personne à laquelle elle parle n'est plus son acteur, mais son spectateur.



Ses paroles montrent cette ambiguïté. Par exemple, elle dit dans le noir, « Vous allez regarder tous les spectateurs dans la salle, un par un et chacun pour soi. Rappelez-vous bien ceci : la salle, elle est à elle seule le monde entier de même que vous, vous l'êtes, vous, à vous seul. N'oubliez jamais. » (24:47-25:16)(p. 24) ; ou encore, « Le film restera ainsi. Terminé. Vous êtes à la fois caché et présent. Présent seulement à travers le film, au-delà de ce film, et caché à tout savoir de vous, à tout savoir que l'on pourrait avoir de vous. » (29:36-30:11)(p. 27) Puisque l'acteur est parti, le seul qui reste et qui écoute est le spectateur dans la salle de cinéma. Avec sa propre voix, l'auteure nous rappelle sans cesse qui nous sommes et où nous sommes.

À travers le récit de Duras, le film se divise en trois parties : d'abord, avec la voix directive, le texte met en forme une sorte de dispositif de tournage, dans un rapport entre l'auteure et son acteur ; ensuite, lorsqu'on se rend compte du départ de l'acteur, le texte devient une sorte de monologue intime vis-à-vis de l'absence de son amant ; enfin, c'est la reprise de la voix autoritaire comme au début du film, et, cette fois-ci, elle semble s'adresser non pas à l'acteur déjà parti, mais au spectateur qui reste dans la salle. Le dispositif a basculé : il s'agit maintenant du dispositif de projection, du rapport entre l'auteure et son spectateur.

Et si la parole de Duras est adressée au spectateur, la dernière phrase qui clôture le film – « Vous êtes



l'homme atlantique. Vous l'ignorez⁶⁵⁴ » –, semble avoir relié tous les éléments sur cet écran noir de fin : l'absence de l'acteur, le film, la présence du spectateur, le cinéma sont devenus la même chose, incarnée par ce noir. Comme elle explique dans son avertissement, publié dans *Le Monde* à la sortie du film : « Si vous me demandez : L'H. A. ne serait-il pas aussi un homme ? [...] Je dirais oui à tout, à toutes les questions. Que c'est un homme, que c'est un film, que c'est un film de cinéma⁶⁵⁵. »

Ainsi, l'écran noir de *L'Homme atlantique* n'est plus un simple vide ou un signe d'absence de l'amant. Comme le remarque Michel Chion : « lorsque l'écran est noir, ce n'est pas pour autant qu'il n'y a plus de lieu : le cadre, l'espace de projection, même noir, demeure visible⁶⁵⁶. » Sous le regard du spectateur, la visibilité du noir révèle le dispositif de la salle de cinéma. L'auteure cherche à montrer, à travers le noir, non pas seulement, une image noire sur l'écran, mais un ensemble de l'espace cinématographique. Et le noir devient une condition productive pour comprendre l'œuvre. L'homme atlantique, dévoilé à la fin du film, serait le spectateur qui regarde le film, qui écoute sa voix.

Ce noir est au centre du dispositif de l'œuvre. Un journaliste de l'époque relève, après avoir assisté à la projection au Cinéma l'Escurial en 1981 : « le rituel que les gens de l'Escurial ont instauré, à la demande de Marguerite Duras, pour que *L'Homme atlantique* puisse

654 Plusieurs modifications ont été faites par Duras, lors de l'édition du texte. Ici, c'est un des exemples : On ne retrouve pas « Vous êtes l'homme atlantique » dans le livre, seulement, « Vous l'ignorez » est conservé. Voir aussi Maurice Darmon, *Au lieu de mourir : 1981-1982 ; Agatha et les lectures illimitées*, "L'Homme atlantique", "Dialogo di Roma", *Le cinéma de Marguerite Duras*, tome 5, Bordeaux : 202 éditions, 2017, p. 51-59.

655 Marguerite Duras, « Avertissement », *Le Monde*, le 27 novembre 1981.

656 Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris : Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993 [1982], p.112



être vu. Toutes les lumières de la salle seront éteintes, toutes, même les néons verts de sorties de secours, même les lumières de la cabine de projection. Personne ne pénétrera plus dans la salle, après que le film ne soit déclaré. Personne⁶⁵⁷. » L'auteure avait même donné au projectionniste de l'Escorial des indications précises pour mettre en scène ce noir :

- 1° Éteindre complètement la salle. Et la cabine.
- 2° Laisser quinze secondes la salle dans le noir.
- 3° Balancer le film.
- 4° Son très présent. Le son doit être dans la salle.
- 5° Laisser le déroulement du générique final se faire toujours dans le noir total. Puis sept secondes dans le noir, puis les lumières dans la salle s'allument progressivement⁶⁵⁸.

Ce noir, en étant la condition fondamentale de la projection de ce film, serait aussi un élément essentiel dans le cinéma de Duras, en général. Dans *Les yeux verts*, Duras cite les remarques d'Isi Beller à propos du noir : « Quand on lit, on se retrouve, et quand on va au cinéma, on se perd. Et quand on va voir tes films, on ne se perd pas. C'est dans le noir qu'on ne se retrouve⁶⁵⁹. » Le noir permet aussi au spectateur de se retrouver physiquement et consciemment, dans une salle de cinéma.

Comme une condition nécessaire du dispositif de projection, le noir de la salle est utilisé pour mettre en avant l'image lumineuse. Après le noir, chaque

657 Palmyre Schreider, « Noir c'est noir », *Libération*, le 16 décembre 1981.

658 Marguerite Duras, notice à L'Homme atlantique de Chloé Chouen-Ollier, III, 1790/1791. Cité par Maurice Darmon, *op. cit.*, p. 63.

659 Marguerite Duras, *Les yeux verts*, Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996, p. 93.

apparition de l'image devient littéralement éclatante, comme un flash puissant qui frappe les yeux. S'il n'y a plus d'image, et que seul le noir reste, alors ce sera la condition même du dispositif, qui devient la seule chose visible. Le noir de *L'Homme atlantique* rappelle la réalité de l'espace où se trouve, il montre la présence du spectateur. Il oriente le film vers une idée essentielle du cinéma, puisqu'il n'y a pas de cinéma sans spectateur.

7.2 Le noir comme élément de combat au cinéma

En étant élément constitutif du cinéma, le noir est utilisé par les cinéastes comme un moyen de mettre en évidence le dispositif même de la projection cinématographique. Le noir de la salle de projection fait vivre le film et le *film noir* fait élargir la compréhension de l'œuvre dans sa condition fondamentale. La projection comme œuvre de mise en scène ; une *séance* de cinéma serait une performance unique. Cette idée du noir, avant que Marguerite Duras ne l'introduise dans son cinéma, est déjà apparue, au début des années 1950, dans le cinéma lettriste. L'histoire de ce dernier a commencée par un film emblématique – *Traité de bave et d'éternité* –, réalisé en 1951 par le fondateur du lettrisme⁶⁶⁰, Isidore Isou.

660 Fondé par un jeune poète écrivain roumain – Jean Isidore Isou (1925-2007) –, le lettrisme est un mouvement artistique et intellectuel d'avant-garde, officiellement fondé en 1946 avec la parution de la revue *La Dictature Lettriste : cahiers d'un nouveau régime artistique*. Conçu par Isou dès 1942, le nom de « lettrisme », comme explique Frédérique Devaux, « s'applique initialement à la versification alphabétique ou "poésie à lettres" », qui est destinée à « privilégier la valeur sonore du matériau poétique au détriment de la signification des mots ». Le lettrisme radicalise certaines idées qui existent déjà dans les mouvements du futurisme et du Dada. Dès son arrivée à Paris en 1945, Isou intègre et crée petit à petit, un groupe de jeunes et le mouvement prend sa forme : Gabriel Pomerand est le premier disciple du créateur, puis Maurice Lemaître, Gil J. Wolman, François Dufrêne, Guy Debord, Marc O, etc. Le mouvement du lettrisme s'enrichit et se développe dans différents secteurs artistiques : la poésie, la musique, les arts plastiques, le cinéma, le théâtre, etc. Mais très vite, des désaccords se font jour entre les membres. En 1952, Debord, Jean-Louis Brau, Serge Berna et Wolman quittent ce groupe pour fonder l'Internationale Lettriste. Tandis que Maurice Lemaître reste toujours au cœur du mouvement lettriste, avec « une combativité sans relâche pour favoriser la pénétration sociale du lettrisme » (Roland Sabatier, 1989, p. 57). Très productif, il propose sans cesse des œuvres, notamment dans le domaine des arts visuels, et aussi de nombreux écrits. Selon Lemaître, le lettrisme n'est pourtant pas un langage, ni de la poésie, ni de la musique. « Le lettrisme est un art dont la mécanique esthétique est la création de particules sonores distinctes : les lettres ou phonèmes, productibles par l'homme tout entier considéré comme instrument, et susceptibles d'être organisées sur une même hauteur, dont la forme esthétique est le cadre poético-musical distinct dans lequel s'effectuent les recherches d'organisation de ces particules phonétiques, et dont les techniques esthétiques présentes sont des ordres de la phase amplique. » Maurice Lemaître, *Qu'est-ce que le lettrisme ?*, Paris : Éditions Fischbacher, 1954, p. 15. Voir Roland Sabatier, *Le lettrisme : les créations et les créateurs*, Nice : Z'édicions, 1989 ; Fabrice Flahutez, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Paris : Les presses du réel, 2011 ; Frédérique Devaux, « LETTRISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 août 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lettrisme/>

Composé des plans tournés par Isou, des chutes récupérées chez les autres, des bandes noires et blanches de l'amorce, ce film représente une sorte de manifeste du mouvement lettriste au cinéma : l'artiste y introduit des notions fondatrices du cinéma lettriste, tels le montage discrèpant (la rupture franche entre l'image et le son), la ciselure (des interventions sur le support filmique, comme la griffure, le graffiti, etc.)⁶⁶¹. Tous ces moyens sont conçus pour déconstruire le système illusionniste du cinéma et pousser les limites du médium, afin d'attaquer à la question de la servitude du cinéma conventionnel.

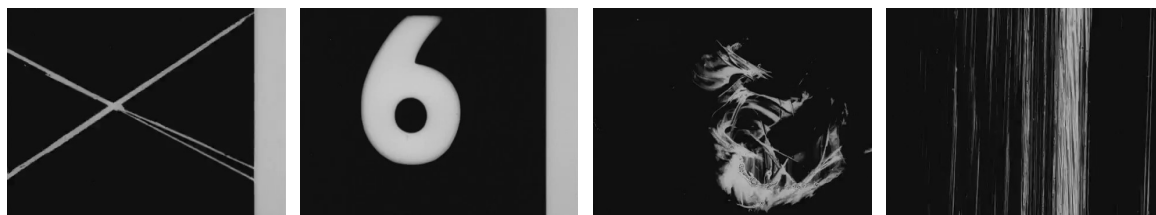


Fig. 7.13 Quelques captures d'image de *Traité de bave et d'éternité* (1951) d'Isidore Isou

L'usage du *film noir* dans ce film – notamment l'amorce comme matière première du film en tant que support d'inscription qui permet des interventions diverses – hérite de celui du cinéma d'avant-garde des années vingt (Fig. 7.13). Cependant, dans le cinéma lettriste, le plan court noir ponctuel se transforme en longue séquence noire systématique, afin d'y introduire un autre élément fondamental – la voix : la voix du commentaire de l'auteur et aussi la voix du chœur lettriste. L'utilisation du *film noir* serait une étape du travail de l'abstraction chez les lettristes, tout comme l'abstraction langagière située au cœur de leurs œuvres. Le *film noir* incarne aussi le geste de provocation et de rupture par rapport à la tradition du cinéma conventionnel, basée sur la représentation mimétique.

À la suite du travail d'Isidore Isou, l'idée du *film noir* s'incarne de façon encore plus

⁶⁶¹ Isidore Isou défend son esthétique lettriste en inventant des néologismes, dont par exemple les mots « ciselant » et « discrèpant » sont fondamentaux. Dans un entretien avec Frédérique Devaux, il explique « Ce sont des mots venus du roumain, je les ai employés pour la première fois en Roumanie. *Ciseler* est un verbe courant dans mon pays natal, il veut dire travailler finement. J'ai donc pensé le ciselant comme une période esthétique qui rappelle par exemple les dessins de Mallarmé travaillant d'une manière très dense, hermétique. Quand j'emploie *discrèpant*, cela veut dire plutôt rupture, brisure. Discrèpant existe aussi en anglais, il veut dire disjonction, dysharmonie, comme en roumain. » Frédérique Devaux, *Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, Crisnée : Yellow Now, 1994, p. 141. Voir aussi Kaira M. Cabañas, *Off-Screen Cinema : Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago/London : The University of Chicago Press, 2014, p. 9-10.

radicale dans l'œuvre de Maurice Lemaître⁶⁶² et celle de Guy Debord⁶⁶³, même si, finalement, ces deux penseurs du cinéma n'ont pas du tout la même approche, ni au plan politique ni au plan théorique. Des séquences de *film noir* se retrouvent dans leurs premiers films.

Réalisé en 1951, dans la même ligne que *Traité de bave et d'éternité*, le premier film de Maurice Lemaître – *Le film est déjà commencé ?* – reste un film incontournable du cinéma lettriste. Car ce film n'est pas un simple film à projeter sur un écran normal d'une salle de cinéma, mais toute une organisation d'une « séance » cinématographique. L'auteur explique :

Ce film doit être projeté dans des conditions spéciales : sur un écran de matière et de forme nouvelles et avec des interventions spectaculaires dans le hall du cinéma et dans la salle (bousculades créées, dialogues à haute voix, lancer de confettis, coups de feu tirés sur l'écran, projection d'*Intolérance* sur un écran dans l'entrée du cinéma, etc.). Il ne s'agit plus d'une simple projection d'un film, mais d'une véritable séance du cinéma, rendue œuvre d'art dans son ensemble, style dont Maurice Lemaître est le créateur⁶⁶⁴.

Le *film* de Maurice Lemaître cherche toujours à déborder l'écran et la salle de cinéma : il intègre tous les éléments liés au dispositif cinématographique, de la production des images à la réception de l'œuvre. Ainsi, avant que les images soient projetées sur l'écran, son

662 Né à Paris, Moïse Maurice Bismuth, dit Maurice Lemaître (1926-2018) est un artiste libertaire et multidisciplinaire. Il rejoint le groupe lettriste dès le début des années 1950 et devient une des figures fondamentales du mouvement. Construits à partir de la pensée lettriste, ses travaux sont réalisés dans différents domaines, tel les arts plastiques, le cinéma, la photographie, le théâtre. Comme Roland Sabatier le note : « L'œuvre de Maurice Lemaître s'enrichit par ailleurs, depuis 1950, du combat social en faveur des conceptions du Soulèvement de la jeunesse où, entre autres défenses et soutiens exprimés par des manifestations inoubliables, des conférences et textes nombreux, il a été le premier candidat de cette tendance à se présenter aux élections législatives de mars 1967. » (Sabatier, 1989, pp. 58-59) Voir Roland Sabatier, *op. cit.*, p. 57-59 ; Jean-Michel Bouhours (dir.), *Maurice Lemaître*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1995 ; Frédéric Acquaviva, *Lemaître, une vie lettriste*, cat. expo, Paris : Éd. de la Différence, 2014 ; Frédérique Devaux, « LEMAÎTRE Maurice - (1926-2018) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 août 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/maurice-lemaitre/>

663 Né à Paris, Guy Debord (1931-1994) est un écrivain, théoricien, poète et cinéaste. Très jeune, à l'âge de 19 ans, il rejoint le mouvement lettriste après avoir assisté à la projection de *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou, en marge des présentations officielles du festival de Cannes de 1951. Un an après, il réalise son premier film, *Hurlément en faveur de Sade*. Ce film a marqué l'histoire du cinéma, car il est seulement composé d'images blanches et noires, des citations en voix *off* et aussi du silence. Il quitte ensuite le groupe lettriste fondé par Isou pour créer l'Internationale Lettriste. En 1956, Debord publie avec Wolman, dans la revue belge *Les Lèvres nues*, « Mode d'emploi du détournement » : un texte fondamental sur la pratique politique et artistique du mouvement L'Internationale situationniste, qui sera fondé un an plus tard. Son ouvrage le plus connu est *La Société du spectacle*, publié en 1967, qui sera réalisé en 1973 sous forme de film. Composé de nombreuses références culturelles, ce film est considéré comme œuvre la plus importante au sein du mouvement situationniste. Il a réalisé sept films et de nombreux écrits tout au long de sa vie, jusqu'à son suicide en 1994.

664 Maurice Lemaître, *Œuvres du cinéma (1951-2007)*, Paris : Paris Expérimental, 2007, p. 24.

« film » est déjà commencé comme un spectacle en direct : il débute dans l'attente (prévue pour une heure) du spectateur, des bruits, des bousculades, des provocations des figurants ; tout cela est mis en scène par l'auteur. Durant ce temps, un grand classique du film muet américain de D. W. Griffith – *Intolérance* (1916) – est projeté dans le hall d'entrée du cinéma, peut-on dire le film de Lemaître est déjà commencé ? Ensuite, les spectateurs et les figurants entrent dans le lieu de la représentation « plongé dans le noir⁶⁶⁵ » et « aucune ouvreuse ne viendra les accueillir⁶⁶⁶ ». L'auteur cherche à installer une « confusion indescriptible⁶⁶⁷ » dans ce noir, habituellement sécurisé. En même temps que les spectateurs s'installent dans la salle, sur l'écran, c'est la projection des images d'un film western quelconque (pris au milieu pour le début). Le temps de cette projection est calculé pour que la fin du film apparaisse une fois que l'installation des spectateurs est terminée. Encore une fois, on se demande si « le film est déjà commencé » ? Cette fin du film western introduit d'autres incidents dans la salle, toujours mis en scène par l'auteur : l'évacuation de la salle, le nettoyage, l'arrivée du directeur de la salle, de l'auteur, de l'opérateur, etc. Tout cela est conçu dans une même logique de perturbation de la séance. Après ces incidents, arrive le premier carton d'image qui indique la dédicace du film de Lemaître à Isidore Isou, puis quelques courts plans en négatif, insignifiants et silencieux, qui s'enchaînent jusqu'à l'introduction de deux cartons noirs qui présentent le nom de l'auteur et le titre du film, accompagnés par le son du chœur lettriste. Le film est-il enfin commencé ? Après l'attente puis la projection du film western, il s'agirait du troisième « commencement » du film. Pourtant, juste après ce commencement « authentique » du film, survient un long passage de l'écran noir, alterné avec l'écran blanc sur lequel s'inscrivent quelques signes ou lettres en noir (Fig. 7.14).



Fig. 7.14 *Le film est déjà commencé ?* (1951) de Maurice Lemaître

665 Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé ? : séance de cinéma*, Paris : Cahiers de l'externité, 1999 [1952], p. 105. Ce livre contient la totalité du texte de la voix *off* et la description des images et de la salle pour l'organisation d'une séance de cinéma, conçue pour *Le film est déjà commencé ?*.

666 *Ibid.*

667 *Ibid.*

L'introduction de cette séquence en noir et en blanc (durant environ six minutes) est un long passage de voix *off*. Composé de cinq voix différentes, ce premier passage est comme une sorte de présentation de Maurice Lemaître, qui décrit son vécu et qui explique sa conviction : la survivance de l'humanité par la création. Comme il le dit en voix *off*, « ...l'acte de création est l'unique chance d'accomplir un geste réellement libre ! » Et cette séquence se finit par un plan noir avec le mot « FIN », accompagné d'une voix *off* : « Maurice Lemaître, un des types les plus cyniques du monde contemporain, un des tueurs les plus grinçants et glacés du sacrilège moderne, se dépasse là dans une nouvelle croyance et jure de marcher jusqu'à la mort et au-delà pour ouvrir *les temps messianiques*⁶⁶⁸. » (souligné par l'auteur) Le *film noir* serait utilisé, justement, pour ouvrir une dimension *messianique* dans le dispositif de projection du film : l'image noire force le son à se détacher de l'espace représentatif de l'image. Créé par une image noire et une piste son optique déportée (Fig 7.14 eau milieu), le noir montre la matérialité du médium cinématographique dans cet espace souvent dédié à la représentation mimétique. Le noir se présente comme le contraire de l'image du cinéma traditionnel. Il *visualise* l'absence de l'image, pour que la voix soit totalement désynchronisée de la représentation visuelle. La voix que l'on entend n'est plus une représentation d'une scène quelconque, mais un commentaire direct sur le film et sur le spectateur, au moment « sacré » de la séance de cinéma. Contrairement au noir de la salle, source de l'effet hypnotisant de la projection, le *film noir* montre l'instant présent du dispositif. Cette voix, grâce au noir, se présente comme une transmission orale, directement de l'auteur au spectateur. Cette voix s'installe dans la salle, comme le noir sans forme, au plus près du spectateur, afin de susciter leurs réactions.

Cette voix transcendante, détachée de la représentation visuelle, est très présente dans le cinéma lettriste. Le noir a pour objet de renforcer la puissance de la voix. Alors que, dans le premier film lettriste de Guy Debord, le noir n'est plus créé pour la voix, mais pour introduire le silence.

Réalisé en 1952, le premier film de Guy Debord – *Hurllements en faveur de Sade* – d'environ soixante-neuf minutes⁶⁶⁹, est uniquement composé d'images blanches et

668 *Ibid.*, p. 118.

669 Il existe plusieurs versions du film avec différentes longueurs. La version étudiée pour cette thèse contient une durée de 69 minutes, intégrée dans le DVD éditée par Gaumont en 2013. Cette durée est différente que celle de la version achevée le 17 juin 1952 (80 minutes), analysée par Guy-Claude Marie dans son livre consacré au cinéma de Guy Debord.

noires⁶⁷⁰. Le moment des images blanches correspond à celui de la voix *off*⁶⁷¹, tandis que l'écran noir est accompagné d'un silence total. Le texte du film contient des fragments de citations, des paroles sans aucune logique dans leur enchaînement, et il est prononcé de manière parfois froide, parfois agressive, parfois jouée⁶⁷². La voix n'est pas souvent compréhensible, et l'apparition du noir est toujours brusque et inattendue. Les durées des treize plans noirs ne sont pas homogènes : d'une minute jusqu'à quatre ou cinq minutes, et le dernier passage noir est de vingt-quatre minutes. Cette variation du noir silencieux est conçue pour « maintenir le public dans une certaine indécision⁶⁷³ ». Ce noir ne signifie ni le repos, ni la ponctuation, et n'a rien avoir avec l'idée de commencement ou de fin. La durée de vingt-quatre minutes pour la dernière séquence noire n'est pas un choix aléatoire. Comme le remarque Guy-Claude Marie : « Ce "vingt-quatre" qui renvoie à la vitesse de défilement du film dans la projection cinématographique atteste bien de son extrême attention au dispositif⁶⁷⁴. » Le film se termine ainsi, dans le noir et le silence total ; la fin est peut-être déjà arrivée, sans que l'on sache, comme la « mort du cinéma⁶⁷⁵ » annoncée avant même le commencement du film.

Le cinéaste et critique de cinéma, Olivier Assayas, voit dans *Hurlements en faveur de Sade*, un point zéro de l'histoire du cinéma, un acte de remise en question de tout le système de représentation et d'exploitation du cinéma. Il le considère de la même manière que le geste de Malévitch avec son *Quadrangle* et son *Carré blanc sur fond blanc*. « Le *Carré blanc sur fond blanc* n'est pas un genre pictural à part, *Hurlements en faveur de Sade* n'est pas un genre cinématographique. C'est un genre cinématographique qu'on peut considérer comme un jalon⁶⁷⁶. » Le *film noir* désigne un geste radical de négation, en annonçant la mort du cinéma. Cette même idée du *film noir* comme abolition, comme négation envers le cinéma conventionnel, se retrouve aussi dans le film d'Isidore Isou et

670 Au début du projet, le film contenait encore des images, comme des images du défilé de l'armée, du portrait de Debord, de scènes d'émeutes, etc.

671 Il y a cinq voix qui composent la bande sonore du film, et qui sont interprétées par Gil J. Wolman, Guy Debord, Serge Berna, Barbara Rosenthal et Isidore Isou.

672 Sur les détails du texte et son analyse, voir Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, Paris : Gallimard, 1994, p. 9-18, et aussi Guy-Claude Marie, *Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps*, Paris : Vrin, 2009, p. 15-51.

673 Guy-Claude Marie, *ibid.*, p. 28.

674 *Ibid.*, p. 46.

675 Le projet du film de *Hurlements en faveur de Sade* a été publié par Debord dans la revue *Ion* en avril 1952. Et la projection était prévue pour commencer par l'annonce de la mort du cinéma par l'auteur. Isidore Isou, après son introduction, note : « Au moment où la projection allait commencer, Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d'introduction. Il aurait simplement dit : "Il n'y a pas de film... Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de films, Passons si vous voulez aux débats." » Ce passage a été intégré dans la version film (02:05-02:23) avec la voix d'Isou.

676 Enrico Ghezzi, Roberto Turigliatto, « L'œuvre cachée. Entretien avec Olivier Assayas », in Guy Debord, *Autour des films (documents)*, un recueil des extraits de la correspondance de Guy Debord, publiée par la Librairie Arthème Fayard. Ce livre fait partie du coffret de l'édition DVD des œuvres cinématographiques complètes de Guy Debord, publiée par Gallimard en 2005, sous la direction d'Olivier Assayas.

celui de Maurice Lemaître. Les trois films sont considérés comme « un assaut sur les formes classiques, déjà en cours de calcification accélérée⁶⁷⁷ » : le film d'Isou cherche à « fétichiser les ordures et le revers du cinéma », le film de Debord provoque « une désorganisation terroriste au moyen du discrèpant », tandis que Lemaître tente de « transformer le spectacle en ce qui n'était pas encore appelé un événement ». Détruire le cinéma conventionnel serait leur point commun, comme un geste malévitchien de *recouvrement* par le noir de l'écran de cinéma.



Fig. 7.15 *Hurlements en faveur de Sade* (1952) de Guy Debord

Cependant, il ne s'agit pas vraiment d'une mise à mort du cinéma en tant qu'art. Parce que, aux yeux des lettristes, ce le serait déjà. Ainsi, la question suivante n'est pas « Que faire *après* cela ? » Cette question, comme disait Denys Riout,

s'est dissoute dans la logique d'un *Carré noir* qui n'est plus le terme provisoirement ultime d'une évolution à poursuivre, mais est devenu le socle sur lequel l'édifice

⁶⁷⁷ Dans son article sur le cinéma élargi français, Nicole Brenez cite cinq films bouleversants, réalisés dans la même période (1951-1952) au sein du mouvement lettriste, comme un « un assaut sur les formes classiques, déjà en cours de calcification accélérée » Il s'agit de *Traité de bave et d'éternité* de Jean-Isidore Isou, *L'Anticoncept* de Gil J. Wolman, *Hurlements en faveur de Sade* de Guy-Ernest Debord, *Tambours du Jugement premier* de François Dufrêne, *Le film est déjà commencé ?* de Maurice Lemaître. Elle explique : « À leur tour, ces films : fétichiser les ordures et le revers du cinéma (Isou) ; projeter un scintillement noir et blanc sur un ballon qui sonne (Wolman) ; "provoquer une désorganisation terroriste au moyen du discrèpant" (Debord) ; sacrifier le film pour le spectacle [Dufrêne] ; et transformer le spectacle en ce qui n'était pas encore appelé un événement (Lemaître). Leur but commun peut être résumé dans une phrase de Debord dans *Hurlements* : "J'ai détruit le cinéma parce que c'était plus facile que de tuer des passants". Sans leur énergie critique, le cinéma serait perpétuellement resté "l'art le plus en retard", selon l'expression de Lemaître. » (texte originel en anglais, traduction personnelle) Nicole Brenez, « *Improvvised Notes on French Expanded Cinema* », *Millennium Film Journal*, Summer 2005, 43/44, p. 116.

pictural pourra être reconstruit. Il faut alors se demander : « Que faire *avec* ceci ? »⁶⁷⁸

L'image noire comme absence totale de lumière peut être considérée comme un degré zéro de l'image cinématographique. L'introduction du *film noir* dans le film serait une tentative de construire un socle sur lequel le cinéma se reconstruit. Avec les images ou sans images, ce ne serait plus la vraie préoccupation des lettristes, car ce qui les intéresse, c'est de réactiver la notion de *séance de cinéma* et son spectateur. Comme le déclare Isidore Isou, « Le cinéma étant mort, on doit faire, du débat, un chef-d'œuvre. La discussion, appendice du spectacle, doit devenir le vrai drame⁶⁷⁹. » La participation du spectateur est primordiale pour constituer une *séance*.

Plutôt qu'en blanc ou en d'autres couleurs, un écran noir – le *film noir* – se présente comme le moyen le plus radical pour susciter un « débat » dans une salle noire de cinéma. Car, sur un écran blanc, on voit d'abord la lumière éclatante, et on attend naturellement l'apparition du premier trait, de la première image. Alors que, face à un écran noir, on se demande ce qui se passe, en pensant (presque immédiatement) au dysfonctionnement technique. Le noir, qui plus est avec le silence, introduit une rupture visuelle et provoque une perception discontinue, souvent masquée par le dispositif. Le moment du *film noir* révèle un temps spécifique, comme s'il permettait d'introduire, dans le film même, un temps de réflexion sur le film et hors du film. Le noir de la salle est installé pour mettre en valeur l'image projetée et pour enfermer l'attention du spectateur dans le film, mais le *film noir* semble être projeté pour rendre visible le mécanisme de la projection, afin de changer la position passive du spectateur, de le rendre actif⁶⁸⁰. Comme le remarque Antoine Coppola,

Les noirs et les blancs silencieux de *Hurléments en faveur de Sade* ont un double effet signifiant : un retour réflexif sur le spectateur qui réfléchit à ce qu'il vient d'entendre – chose rarement possible dans un cinéma qui ne lâche pas l'attention mécanique du spectateur, c'est-à-dire le transforme en machine idiote ; [...] Ces noirs et blancs sont

678 Denys Riout, *op. cit.*, p. 48.

679 Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, in *Œuvres de spectacles*, Paris : N.R.F., 1964, p. 152. Je cite l'extrait de l'œuvre d'Isou, choisi et édité par Roland Sabatier, dans Isidore Isou, « Exergues sur le cinéma ciselant, hypergraphique et infinitésimal basé sur la méca-esthétique générale et le cadre supertemporel », in Nicole Brenez, Christian Lebrat, *Jeune, dure et pure ! : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris : Cinémathèque française, Milano : Mazzotta, 2001, p. 190.

680 Dans son ouvrage, Kaira M. Cabañas raconte son expérience d'une séance de projection d'*Hurléments en faveur de Sade* en 2009 au Walter Reade Theater à New York. Elle remarqua que, uniquement durant la séquence noire du film, des spectateurs s'étaient mis à discuter. Bien que leurs voix ne soient pas fortes, ces bruits avaient provoqué du mécontentement et des disputes entre des spectateurs. L'incident n'avait pris fin qu'à l'arrivée de la sécurité. Comme elle le note : « [...] what the 2009 screening reveals is the active reception the film inevitably provokes. » Kaira M. Cabañas, *op. cit.*, p. 98-99.

aussi une façon de prolonger le collectif public dans le noir, d'éprouver ses réactions, légers bruits, chuchotements puis protestations. Une conscience d' « Être ensemble » alors que le cinéma consommé ensemble produit de la séparation, en ce sens que chacun « se connecte » sur le film...⁶⁸¹

Le moment du *film noir* devient le moment de la prise de conscience, un moment initiatique pour agir. Une séance du cinéma n'est plus une projection vue par le spectateur assis passivement dans le noir ; ce rapport conventionnel entre le spectateur et le film peut être radicalement changé par le moment de *film noir*. Comme le note Kaira M. Cabañas,

Au lieu de présenter un modèle de communication descendante dans lequel nous voyons notre aliénation affichée en même temps qu'elle nous est dite, *Hurlements* modifie les relations entre voir, parler et faire dans le cinéma et pour ses spectateurs. [...] En effet, le film propose des moments dont on ne peut pas du tout anticiper précisément ni le sens ni les effets. Dans la mesure où les images visuelles et verbales sont niées, les spectateurs répondent de manières différentes aux *Hurlements* (parfois même, contrairement aux intentions de Debord, ils se délectent dans une contemplation esthétique de l'obscurité). Plutôt que d'imposer le quoi et le comment de ce que chacun doit voir, *Hurlements* génère un public différent à chaque nouvelle projection du film. En bref, *Hurlements* engage la réelle participation du spectateur d'une manière que les autres films de Debord ne sont pas parvenus à faire. C'est peut-être ce que Debord suggérait en écrivant : « Ce qui a le plus déplu à long terme, c'est ce que j'ai fait en 1952 »⁶⁸²

Ces trois films, comme d'autres films lettristes de l'époque, se révèlent toujours être un manifeste pour le combat contre un cinéma piégé dans le conditionnement industriel et commercial. Le moment du *film noir* désigne un moment de protestation au sein du dispositif de cinéma. C'est aussi celui de la provocation, directement envers le spectateur. Cette provocation se veut dénonciatrice de l'idéologie du cinéma conventionnel et de son fonctionnement, mais elle peut aussi être interprétée comme une invitation,

681 Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, nouvelle édition augmentée, Arles : Sulliver, 2006 [2003], p. 83.

682 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Rather than a top-down model of communication in which we see our alienation put on display at the same time that we are told about it, *Hurlements* alters the relations between seeing, speaking, and doing in the cinema and for its spectators. [...] Indeed, the film enables moments whose precise meaning and effects cannot be wholly anticipated. Insofar as visual and verbal images are negated, spectators answer *Hurlements* in different ways (at times, contrary to Debord's intentions, they even revel in the aesthetic contemplation of darkness). Rather than legislate what and how one must see, *Hurlements* engenders a different public with each new instance of the film's projection. In short, *Hurlements* implicates the spectator's actual participation in a way that Debord's other films fail to do. Perhaps this is what Debord was suggesting when he wrote, "What has caused most displeasure in the long term is what I did in 1952." » Kaira M. Cabañas, « Hurlement en faveur de vous », *Grey Room*, n° 52, Summer 2013, p. 33.

envers le spectateur, à créer sa propre *séance* de cinéma. C'est le cas des *films noirs* de Maurice Lemaître, sollicitant l'imagination et la participation du public, tel *The Song of Rio Jim* (1978)⁶⁸³, ou encore, suscitant des réflexions autour du dispositif d'image/son du cinéma, comme *Nada, le dernier film* (1978)⁶⁸⁴. Pour le cinéaste lettriste, « changer le cinéma c'est d'abord changer le rapport des spectateurs au film⁶⁸⁵ », et on discutera, dans le chapitre suivant, en quoi la salle noire est cruciale dans la construction de ce rapport entre le cinéma et son spectateur.

683 Durant 3 minutes, ce film entièrement en noir est accompagné d'une bande-son « narrative » qui compose l'histoire « western ». L'usage du noir est conçu pour que les spectateurs puissent « imaginer tous les westerns et tous les anti-westerns possible ». Maurice Lemaître, *Œuvres du cinéma (1951-2007)*, *op. cit.*, p. 86.

684 Totalement silencieux, ce film noir, de 3 minutes également, est réalisé dans l'idée de contester l'usage conventionnel de l'image noire comme une simple partie d'un film habituel ou accompagnée d'une bande sonore. *Ibid.*, p. 87.

685 Jean-Michel Bouhours (dir.), *op. cit.*, p. 12.

Chapitre 8

Le salle noire comme dispositif

Le *film noir* en tant qu'œuvre cinématographique révèle un aspect souvent ignoré du dispositif du cinéma – le noir de la salle. Bien sûr, dans une salle de cinéma, on n'est pas vraiment dans le noir total, mais plutôt dans l'obscurité, une sorte de « nuit visible⁶⁸⁶ ». Peu importe le degré de la noirceur du lieu de la représentation, la mise au noir de la salle révèle un acte essentiel de la séparation entre la représentation et le spectateur. Elle instaure une coupure entre le monde du réel et le monde de l'imaginaire cinématographique : la salle de cinéma est « avant tout une rupture avec le monde extérieur dès que les lumières s'éteignent⁶⁸⁷. » Le *film noir* permet justement de *voir* le noir qui occupe l'espace. Ce moment d'écran noir indique un moment de connexion entre ce qui se passe à l'écran et ce qui l'entoure. L'attention du spectateur se déplace dès lors de l'écran à la salle, à l'ensemble du dispositif de projection cinématographique, d'un monde hors de soi à un monde du réel.

Depuis l'invention des spectacles d'optique et de lumière, le noir a envahi petit à petit tous les lieux de représentation. Le noir se manifeste, d'une part, comme une première condition de visibilité de la lumière, au travers d'un ensemble de dispositifs conçus pour obtenir un effet optimal. Et d'autre part, le noir permet d'effacer, de masquer, tout ce qui peut perturber la réception visuelle. Le noir environnant favorise la concentration du spectateur, et il oriente, voire accroît leur attention sensorielle. Le noir du « pré-cinéma » a été intégré par le cinéma et est devenu un élément qui caractérise cet art. De là, le cinéma ne peut plus être « un prolongement de la photographie dans la durée, mais une interprétation divergente du principe de fixation dans son association au principe de projection⁶⁸⁸ ». La projection manifeste non seulement le processus de la matérialité à l'immatérialité de l'image, mais elle est l'essence même du cinéma, dont la puissance plastique ne sera qu'optimisée dans le noir. Et quand la forme cinématographique s'infiltré dans un lieu de l'art contemporain, l'obscurité s'installe aussitôt dans les espaces muséaux. Pour autant, le noir transpercé d'un pinceau de lumière reste attaché dans nos esprits à la salle de cinéma :

Sitôt que les lumières s'éteignent, que le spectateur commence à oublier la salle et tous les autres spectateurs dont il ressent pourtant la présence confuse, et que les images, des plans un par un apparaissent, auxquels corps et âmes il se confie s'oubliant mais

686 Anne Beyaert, « Retiens la nuit. L'obscurité dans l'installation contemporaine », *Voir*, n° 24-25, décembre 2002, p. 44.

687 Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, *Cinéma mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Lagrasse : Verdier, p. 22.

688 Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*, Paris : Macula, 2016, p. 12.

aussi, sans cesse, et de façon si diverse selon les films, trouvant milles occasions de revenir à lui, de penser le film comme de se penser de lui – sitôt tout cela réuni, le spectateur ainsi incorporé à ce temps singulier sait qu'il est au cinéma⁶⁸⁹.

C'est aussi dans le noir que se réalisent, ce que Roland Barthes appelle, « la sidération filmique⁶⁹⁰ » et « l'hypnose cinématographique⁶⁹¹ ». En ce sens, le noir de la salle n'est pas seulement la condition de la projection, il révèle la notion de *séance* cinématographique.

Dans ce chapitre, on verra comment le noir de la salle se normalise dans le dispositif du cinéma, comment il fonctionne, et ensuite, comment des artistes contemporains utilisent le noir de la salle comme une condition productive et créatrice de leurs œuvres.

8.1 Des formes de la salle obscure avant le cinéma

1. *Camera Obscura* : voir dans le noir

La salle obscure est un élément fondamental du dispositif cinématographique. Elle est artificiellement conçue, créée, pour la mise en œuvre de la projection lumineuse. Dans les premières formes de spectacle de lumière, cette obscurité était déjà exigée.

Le dispositif de la *camera obscura* est apparu comme une première forme de spectacle de projection lumineuse. Selon la description de François d'Aguillon en 1613, une pièce obscure semble être le premier élément du dispositif :

Ils introduisent les gens intéressés dans une chambre noire [*obscurum conclave*] où il n'y a pas de lumière, excepté un mince filet qui passe à travers un petit morceau de verre [la lentille]. Au même moment, un assistant met un masque de diable, avec une face hideuse et monstrueuse, des cornes sur le front, avec une queue et un pelage de loup, avec des griffes à ses mains et à ses pieds. L'assistant va et vient en se pavanant à l'extérieur [de la chambre noire] à l'endroit où ses couleurs et sa silhouette peuvent être reflétées à travers la lentille de verre dans la chambre. Le peuple regarde en

689 Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*, Paris : P.O.L., 2012, p. 15.

690 Roland Barthes, « En sortant du cinéma », in *Communications*, n° 23, 1975, p. 105. Psychanalyse et cinéma. [En ligne] URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353 Consulté le 10 août 2018.

691 *Ibid.*

tremblant l'image du simulacre du diable qui va et qui vient⁶⁹².

Les images produites par la *camera obscura* sont issues des rayons du soleil reflétés par des objets, réellement et instantanément présents à l'extérieur de la chambre. Ce sont des images animées, en couleurs, mais inversées. Les objets ou le paysage se transforment en *image* au travers d'un trou, et l'image ne peut se réaliser que dans l'obscurité. Cette représentation dans « la chambre noire », théâtralisée⁶⁹³ ou pas, est déjà présentée sous forme de spectacle⁶⁹⁴.

D'autres formes de spectacle de lumière, comme la lanterne vive⁶⁹⁵ du Moyen Âge ou la lanterne magique du 17^{ème} siècle, recourent initialement à la faible luminosité d'une bougie, le noir environnant devient d'autant plus important pour le bon fonctionnement de la projection. Ces spectacles ont lieu à la tombée de nuit : il faut qu'il fasse noir.

La nuit crée donc une meilleure condition naturelle pour le montreur de lumière, car l'obscurité permet de rendre spectaculaire l'effet de lumière. Selon certaines descriptions de l'époque, l'effet de lumière provoquait une dimension magique et semblait incarner un pouvoir d'émerveillement presque surnaturel : « une apparition nocturne pour ceux qui

692 François d'Aguillon, *Opticorum libri sex*, Anvers, Plantin, 1613, p. 47. La description est citée par Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris : La Cinémathèque française/Éd. de La Martinière, 2009, p. 26.

693 Le principe de la *camera obscura* a d'abord été mis en œuvre comme instrument optique visant à observer le soleil sans se brûler les yeux. L'observateur se trouve à l'intérieur de la pièce où les rayons se projettent au travers d'un trou au mur ou au plafond. Son usage est strictement scientifique. C'est au 16^{ème} siècle, que la dimension spectaculaire de la *camera obscura* est enfin perçue, notamment après la publication de la *Magiae naturalis*, de Giovanni Battista della Porta en 1586. Selon Laurent Mannoni, dans l'édition 1588 de *Magiae naturalis*, della Porta a même donné des indications pour montrer sur un écran des images de scène théâtralisée comme « des chasses à courre, des banquets, des armées d'ennemis, des jeux et toutes autres choses que l'on désire. » Della Porta fût l'un des premiers savants qui « unit l'optique au théâtre, la science au spectacle ». Voir Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma : de la lanterne magique au Cinématographe : collections de la Cinémathèque française*, Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 16.

694 Cependant le « spectacle » de la camera obscura n'est pas populaire du fait de la complexité du dispositif. « Très peu de gens avaient vu les projections lumineuses des chambres noires parce qu'il s'agissait d'un spectacle très difficile à montrer et de toute façon réservé soit à de riches amateurs de curiosités, soit à des charlatans heureusement peu nombreux. », Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, *op. cit.*, p. 39.

695 La lanterne vive est un appareil qui permet d'émettre des lueurs colorées et mobiles à la lumière d'une bougie. Laurent Mannoni décrit ainsi cette invention du Moyen Âge : « À l'intérieur d'un cylindre en papier ou en tôle ajourée, on place une bande de papier translucide sur laquelle sont peintes des figures grotesques ou diaboliques. Au-dessus, on dispose une sorte d'hélice en fer blanc, qui peut tourner autour de son axe formé d'une tige de fer ; le dessin translucide s'y trouve fixé. Une bougie brûle au centre de l'appareil. La chaleur qu'elle dégage fait tourner l'hélice qui entraîne en même temps la bande peinte. Les figures de couleurs vives font la ronde autour de leur cœur lumineux. On les voit passer sur ce cylindre intérieur qui projette autour de lui de vagues reflets teintés. Quand il est en fer ajouré, les images bariolées dansant sur les murs à l'entour. L'effet est assez limité, mais ne manque pas de charme. », Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Paris : Nathan, 1994, p. 37

aient le terrifiant⁶⁹⁶ » permise par cette « lumière de la nuit⁶⁹⁷ » (*luminarium nocturnum*). La nuit a ici une double fonction : une condition technique associée à un sens symbolique, à savoir que cette obscurité est liée aux thèmes de la représentation – les esprits occultes.

L'obscurité favorise les légendes fantastiques, et presque immédiatement, le spectacle de la lanterne s'associe à la représentation fantasmagorique. Il n'est pas anodin que la lanterne magique fut d'abord nommée la « lanterne de peur », et que les premières images projetées par cette lanterne furent inspirées de *La Danse de mort*⁶⁹⁸. Plus tard, l'exigence de noir d'environnement atteint un sommet avec le spectacle de la fantasmagorie.

2. Fantasmagorie : plonger dans le noir

Dans une des premières descriptions du spectacle, la noirceur de la salle constitue le premier ressenti du spectateur. On le retrouve dans un témoignage, intitulé *La Phantasmagorie*, publié sous forme anonyme en 28 février 1793, au journal hebdomadaire *La Feuille villageoise*. Il s'agit d'une séance de la fantasmagorie donnée non pas par le fameux fantasmagore Robertson⁶⁹⁹, mais par Paul Philidor, considéré comme le véritable inventeur du spectacle⁷⁰⁰. Selon le témoignage, après quelques mots introductifs qui débute la séance, le présentateur

vous introduit dans une salle tendue de noir et couverte des images de la mort, qu'éclaire une lampe sépulcrale. Bientôt un souffle magique éteint cette foible lueur : toute lumière disparaît ; vos yeux ne distinguent plus rien ; ce sont les ténèbres de Milton, si épaisse qu'on pourroit les toucher. Tout-à-coup le tonnerre gronde ; les éclairs éblouissent vos yeux par intervalles, semblent ne briller que pour rendre

696 C'est la légende d'une illustration du livre d'un Vénitien érudit, Giovanni de Fontana (1395-c.1455) – *Bellicorum instrumentorum tiber cum figuris delineatis et ficticiis literis conscriptus* (« Livre des instruments de guerre contenant des figures dessinées et des descriptions chiffrées »), publié vers 1420. Cette illustration représente un homme qui tient des deux mains « une lanterne cylindrique surmontée d'une cheminée conique percée de petits trous » ; et face à lui, il y a une image du diable en plus grande dimension, avec des ailes, des cornes et des pieds griffus. Voir *ibid.*, p. 39-40

697 *Ibid.*, p. 40

698 Voir chapitre 6, les dessins de Christiaan Huygens.

699 Étienne-Gaspard Robertson (1763-1837) est belge. Il se définit comme un physicien, un mécanicien, un peintre et opticien, et il se prétend aussi inventeur du spectacle de fantasmagorie. Pourtant l'ouverture de sa salle consacrée à ce spectacle n'est ouverte qu'au début de l'année 1798. Le déroulement et les techniques de son spectacle sont quasiment identiques de celui de Philidor. Voir Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *op. cit.*, p. 132-140.

700 Voir *ibid.*, p. 130-132.

l'obscurité plus noire. En même temps tous les signes des orages se font entendre ; la pluie, la grêle et les vents forment tout à la fois l'ouverture et la symphonie de la scène qui va s'ouvrir⁷⁰¹.

Dans la première partie de l'expérience, le spectateur qui se trouve une salle entièrement noircie, est confronté à une obscurité totale, puis à l'aveuglement provoqué par la fulguration, et enfin, il s'immerge dans une noirceur « épaisse », presque tactile. Les lumières, présentes dans la salle – une faible lampe et des éclairs éblouissants – sont utilisées non pas pour éclairer mais pour « rendre l'obscurité plus noire ». Ici, le noir est doublement créé : il est à la fois la couleur de la couverture des murs et l'obscurité créée par l'absence de lumière. Il n'est plus sur un fond mais dans tout l'espace, afin d'envelopper le spectateur. En réduisant la vision du spectateur, le noir ouvre ses autres sens : on entend le tonnerre et la pluie, on sent la grêle et le vent. On est *dans* le spectacle.

Le témoignage continue ainsi :

Alors s'élève, du plancher même, une figure blanchâtre, qui grandit par degrés jusqu'à la proportion humaine. D'abord vous la distinguez confusément ; une espèce de nuage l'enveloppe encore : il s'éclaircit, il se dissipe ; le fantôme devient de plus en plus visible, resplendissant : vous discernez ses traits, vous le reconnaissez, c'est Mirabeau : c'est sa physionomie vivante, sa même attitude, sa chevelure épaisse et disposée avec art... Il se promène, il erre dans l'ombre, il s'approche, il se penche vers vous : vous frémissez, il s'avance encore : vous allez le toucher ; il disparaît, et vous vous retrouvez dans les mêmes ténèbres⁷⁰².

Le fantôme apparaît, s'élève, grandit...et enveloppé par un « nuage ». Ce nuage-fantôme provient de la « lanterne nébuleuse⁷⁰³ » : il s'agit d'un rideau de fumée qui permet de remplacer l'écran de toile traditionnel. « À la fois opaque et transparent, très sensible au vent, et légèrement ondulant⁷⁰⁴ », ce rideau de fumée donne une certaine matérialité à l'image projetée et son mouvement permet d'animer cette image. « Les corps projetés prennent une autre dimension fantomatique, un relief extraordinaire, un tremblement inquiétant⁷⁰⁵. » Et la fumée « ne changera pas la forme qui y sera représentée, et il

701 Anonyme, « La Phantasmagorie », *La Feuille villageoise*, n° 22, 28 février 1793, p. 506. Cité par Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, p. 142. Texte original [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56668q/f509.item>

702 *Ibid.*

703 Il s'agit d'une technique qui existe déjà dans les années 1760, pour faire apparaître un fantôme sur la fumée. Voir Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *op. cit.*, p. 127.

704 *Ibid.*, p. 128.

705 *Ibid.*

semblera qu'on peut la saisir à la main⁷⁰⁶ ». Le rayon lumineux de la lanterne, la fumée, les grains de poussière et le noir se réunissent pour permettre l'ambiguïté, la légèreté et le mouvement insaisissable de la figure fantomatique, et en même temps, pour provoquer la sensation tactile. Ce système de lanterne nébuleuse est évidemment ignoré par le spectateur, car il est « soigneusement caché⁷⁰⁷ » par le noir. Le noir constitue la base du dispositif de la projection, car il permet de rendre l'appareillage « imperceptible » et de donner seulement la visibilité à la fumée composée des particules éclairées. Dans le spectacle de Robertson, on retrouvera le même thème, le même dispositif, et aussi le même noir (Fig. 8.1).



Fig. 8.1 « Fantasmagorie de Robertson dans la Cour des Capucines en 1797 », illustration tirée du livre de Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson*, Paris : Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz, 1831.

Toutefois, l'innovation du spectacle de fantasmagorie ne se résume pas seulement à cette ambiguïté entre la matérialité de la fumée et l'immatérialité de l'image projetée. L'innovation en terme technologique est la « mobilité » du fantôme : l'image projetée peut se rapprocher et s'éloigner du spectateur, grâce aux roues au-dessous de la lanterne. C'est

⁷⁰⁶ Edme-Gilles Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, tome 2, Paris, 1799, p. 254. Cité par Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, p. 137.

⁷⁰⁷ Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *op. cit.*, p. 127.

l' « élément essentiel qui sépare la fantasmagorie du simple spectacle de la lanterne magique avec projections de vues diaboliques⁷⁰⁸ ». Cette mobilité se situe au cœur de la fantasmagorie, car « le fantasmagorique est essentiellement *instable et mouvant*. Il peut s'agir de mouvements réels, ou de mouvements suggérés, ou de mouvements de l'esprit du contemplateur oscillant entre plusieurs versions de choses ; mais le fantasmagorique n'admet pas l'immobilité ni le statique⁷⁰⁹. » Il n'y a donc pas de « séparation radicale entre les images et les spectateurs⁷¹⁰ » : tous les deux se retrouvent dans le même espace. Les effets météorologiques au début de la séance, le système mobile de la lanterne et la forme mouvante de la fumée, tout cela permet de produire les impressions flottantes. Pour provoquer chez le spectateur le flottement psychique, le noir joue aussi un rôle décisif : il efface visuellement les limites physiques de la salle, et permet que le « fantôme » évolue dans un espace illimité.

Pour produire cet effet de suspension ou de flottement, le noir est utilisé à la fois dans l'espace et dans l'image. Les figures fantomatiques sont peintes en couleurs et entourées de noir opaque, elles seront projetées sur un écran spécifique (créé par un rideau de fumée ou par une toile huilée et rendu translucide). Cette transparence de l'écran et l'opacité du fond noir créent aussi la singularité du dispositif du spectacle de la fantasmagorie, éléments distinctifs d'une simple projection de la lanterne magique⁷¹¹. Comme on l'a vu dans le chapitre 4, le fond noir permet d'isoler la figure représentée et de la détacher du fond par contraste. Le fond noir de la plaque peut aussi masquer le cercle lumineux de l'objectif lors de la projection. Le fond noir de la plaque se fond ainsi dans le noir de la salle. Issu de « nulle part », le fantôme est cet être de projection, seul, détaché de notre monde matériel. La fumée donne donc un corps matériel à l'image du fantôme, tandis que le noir – de l'espace et de l'image – tente d'effacer tout d'autres matérialités propre au médium. Le noir est une première condition commune à tous les dispositifs de la représentation fantasmagorique :

Il faut la plus grande obscurité possible dans le lieu où l'on fait la fantasmagorie ; il serait même nécessaire qu'il fût tendu de noir ; autrement la réflexion des rayons lumineux sur le mur, en éclairant le spectateur, lui laisserait apercevoir le transparent ; ce qu'il importe d'éviter⁷¹².

708 Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 137.

709 Étienne Souriau, « Fantasmagorique », *Vocabulaire esthétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2919 [1990], p. 766-767

710 Noam Elcott, « Tony Oursler's Phantasmagorias », in Tony Oursler, Anne Wehrer (ed.), *Imponderable : the Archives of Tony Oursler*, Zurich : Luma Foundation, 2016, p. 437.

711 Voir Noam M. Elcott, *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago : University of Chicago Press, 2016, p. 78-91.

712 Jean-Gabriel-Auguste Chevallier, *Le conservateur de la vue : suivi du manuel de l'ingénieur opticien*,

Le noir permet une visibilité « contrôlée », et il contribue à l'invisibilité du dispositif de projection dans le spectacle d'optique.

Cependant, le spectacle de la fantasmagorie n'est pas seulement constitué du dispositif de projection : « tous les sens sont sollicités pour être déréglés⁷¹³. » Dans le témoignage de 1793, on peut retrouver toutes les sensations : la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher. Un spectacle multi-sensoriel de la fantasmagorie se déroulait ainsi :

Durant les fantasmagories, le fantascopie et les projectionnistes étaient cachés derrière un grand écran translucide de taffetas gommé ou de toile blanche huilée. Dans la salle, de l'autre côté de l'écran, trônait le fantasmagoricien qui animait la séance par ses gestes et par ses paroles au milieu du public. Les opérateurs étaient répartis en plusieurs groupes : les uns actionnaient le fantascopie, tandis que d'autres s'occupaient de l'éclairage de la salle. Le fantascopie n'est pas le seul appareil à assurer le spectacle : des projectionnistes étaient munis d'une petite lanterne fixée sur la poitrine par des courroies de cuir. Ils se déplaçaient ainsi de chaque côté de l'écran en actionnant leurs appareils et projetaient tantôt des décors riches en couleurs, tantôt des chauves-souris, des monstres et des diableries de toutes sortes, destinés à enrichir et à compléter le spectacle du fantascopie – autant de vues qui se mouvaient au fil des déplacements de leurs « supports ». À cela s'ajoutait en général le roulement du tonnerre ou le sifflement du vent, obtenus en agitant une feuille de tôle...⁷¹⁴

Avec le bruitage, les projections en travelling ou fixes sur la fumée ou sur l'écran transparent, la fantasmagorie propose non seulement un spectacle d'illusionniste mais aussi une expérience immersive. C'est une expérience sensorielle à la fois visuelle, auditive, voire tactile et olfactive. Mais elle ne peut être produite que dans une certaine obscurité, comme si affecter la vue pouvait renforcer la sensibilité des autres sens, qu'être dans le noir éveillait les sens. Le noir crée les meilleures conditions pour provoquer une immersion des sensations.

3ème édition augmentée, Paris : Chez l'auteur, 1845 [1815], p. 289-290.

713 Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *op. cit.*, p. 128.

714 Robertson, pour son propre spectacle, a probablement utilisé son fantascopie avec le système de deux lanternes dont l'une projette l'image du décor et l'autre projette celle du personnage. Lors de la projection, on peut ainsi voir une image d'un personnage superposée sur l'image du décor. Cela représente non pas une figure suspendue dans le noir, mais « incrustée » dans un lieu, une scène. Le noir est effacé par cette superposition des deux images. Laurent Mannoni a aussi souligné l'importance de cette technique innovatrice, car elle annonce la technique de surimpression, un des trucages les plus importants dans l'histoire de la photographie et du cinéma. Jac Remise, Pascale Remise, Régis Van De Walle, *Magie lumineuse du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979, p. 48

3. Panorama et diorama : traverser le noir

L'histoire de l'obscurcissement de la salle suit celle du développement de l'éclairage artificiel. Pour renforcer la luminosité de l'image projetée, on réinvente le noir. Dans son étude sur l'éclairage artificiel du XIXe siècle, Wolfgang Schivelbusch, souligne, à la fin de son ouvrage⁷¹⁵, l'importance de l'obscurité dans quelques spectacles basés sur des jeux de lumière, tels le panorama⁷¹⁶, le diorama⁷¹⁷ et le spectacle de la lanterne magique. Il s'agit avant tout de la fabrication de l'illusion par des effets de lumière. Cependant, dans la conception de tous ces dispositifs, est inclus aussi un élément pour créer le contraste : l'obscurité.

Le spectacle de la lanterne magique se crée par un dispositif relativement simple : il s'agit avant tout d'une projection lumineuse de la lanterne sur un écran (ou un mur) dans une salle obscure. Cette dernière est exigée pour créer le contraste et augmenter l'effet de lumière. Tandis que pour le panorama et le diorama, les dispositifs sont différents, plus complexes et l'obscurité est autrement conçue.

Pour le panorama, il n'y a pas de projection. Il s'agit d'une plate-forme élevée sur laquelle on crée un espace clos et circulaire. L'intérieur de cet espace est couvert d'une grande toile peinte qui représente un paysage ou un monument, présentée avec un éclairage naturel et zénithal. Le spectateur introduit dans cet espace disposera d'une vue « panoramique » du paysage, mais il ne verra pas au-delà du bord de la toile. C'est « un lieu clos qui ouvre à une représentation sans limite du monde⁷¹⁸ ». Pour optimiser cette vision et augmenter le degré d'attraction, on crée un « trajet » pour accéder au monde du « tableau sans bornes⁷¹⁹ » :

715 Wolfgang Schivelbusch, *La nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIXe siècle*, trad. de l'allemand par Anne Weber, Paris : LE Promeneur/Gallimard, 1993, p. 164-170.

716 Le panorama est inventé vers la fin du XVIIIe siècle. Le peintre irlandais, Robert Barker (1739-1806), est considéré comme son inventeur. Son brevet d'invention pour le panorama, nommé « La Nature a coup d'œil », date de 1787. Pour plus des détails historiques et techniques sur l'invention, voir Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, pp. 170-171 ; Bernard Comment, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris : Adam Biro, 1993, p. 13-14 ; Emmanuelle Michaux, *Du panorama pictural au cinéma circulaire. Origines et histoire d'un autre cinéma*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 13-16. Patrick Désile, *Généalogie de la lumière : du panorama au cinéma*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 2000, p. 111-117.

717 Le diorama est inventé en 1822 par Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) et Charles Marie Bouton (1781-1853). Tous les deux ont été des collaborateurs d'un panoramiste, Pierre Prévost (1766-1823). Ils ont repris un ancien panorama « en lui adaptant les effets scéniques de la mise en scène théâtrale, et aussi les trucages des boîtes d'optique du XVIIIe siècle (avec effets lumineux, passage graduel du jour à la nuit, ou vice-versa) », et le premier diorama est ainsi fondé. Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, p. 177-181 ; Bernard Comment, *op. cit.*, p. 30-34 ; Emmanuelle Michaux, *op. cit.*, p. 29-33. Patrick Désile, *op. cit.*, p. 103-110.

718 Bernard Comment, *op. cit.*, p. 6.

719 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome II, Paris : Paulin et Le Chevalier, 1852-1853, p. 298. Cité par

Pour amener le spectateur du dehors jusqu'à la plate-forme, on le conduit par des corridors sombres ; dans le trajet, il perd la notion de la lumière et, lorsqu'il arrive à la place qu'il doit s'occuper, il passe, sans transition, de l'obscurité à la vue du tableau circulaire exposé sous la lumière la plus vive ; alors tous les points du panorama se présentent à la fois et il en résulte une sorte de confusion ; mais bientôt, l'œil s'habituant au jour, le tableau produit insensiblement son effet, et plus on le considère, plus on se persuade que l'on est en présence de la réalité.

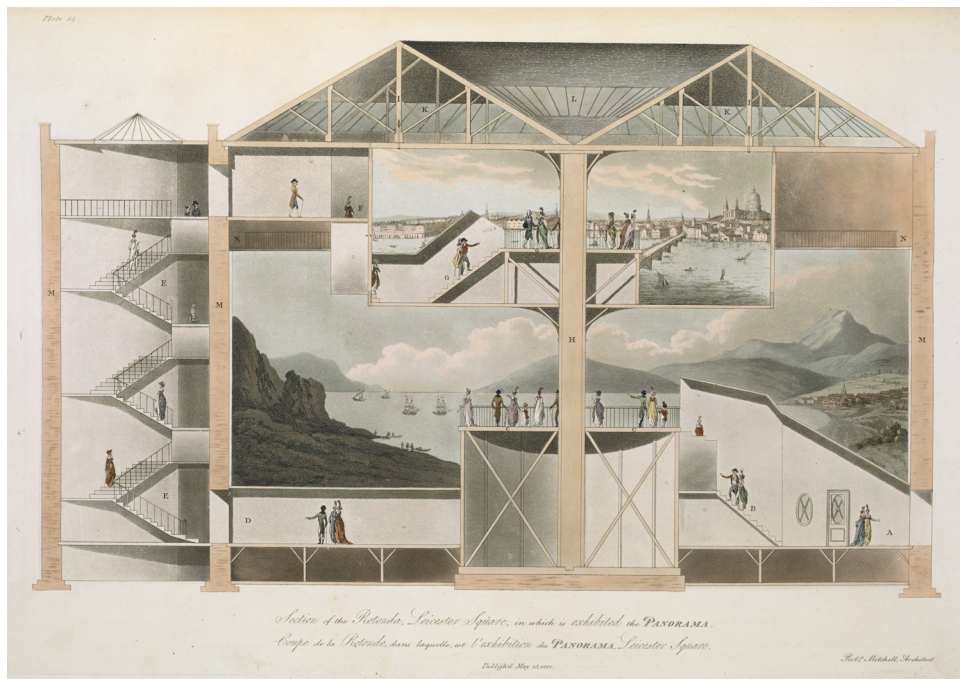


Fig. 8.2 Plans, and views in perspective, with descriptions of buildings erected in England and Scotland; and ... an essay to elucidate the Grecian, Roman and Gothic Architecture. (Plans, descriptions et vues en perspective, etc.). 1801, British Library

Composé de couloirs, de passages, d'escaliers sombres, ce trajet à l'illusion finale semble long et compliqué (Fig. 8.2). Mais il s'agit d'une transition obligatoire entre le réel et l'irréel, qui sont tous les deux éclairés par la lumière naturelle. L'obscurité imposée dans ce long trajet, permet une rupture à cette lumière du réel, afin de provoquer un choc visuel chez le spectateur, une fois qu'il retrouve la même lumière dans un univers totalement différent.

L'attraction du diorama ne repose pas sur la vision immersive, mais sur le

Patrick Désile, *op. cit.*, p. 109-110.

changement subtil et magique de lumière. Ici, la lumière, « est le spectacle⁷²⁰ ». L'obscurité sert non seulement à créer le contraste avec l'effet de lumière, mais sert aussi à orienter le regard. La construction du diorama repose sur une même forme ronde avec, au centre, la salle du spectateur, qui peut pivoter sur elle-même. La peinture est exposée de deux côtés à la fois ; et selon l'effet souhaité, la toile est opaque ou transparente, éclairée par réflexion (par devant) ou par réfraction (par derrière). Placé dans cette salle obscure, le spectateur reste immobile et voit devant lui, à travers un couloir, la toile peinte, avec toutes les gradations lumineuses et colorées (Fig. 8.3).

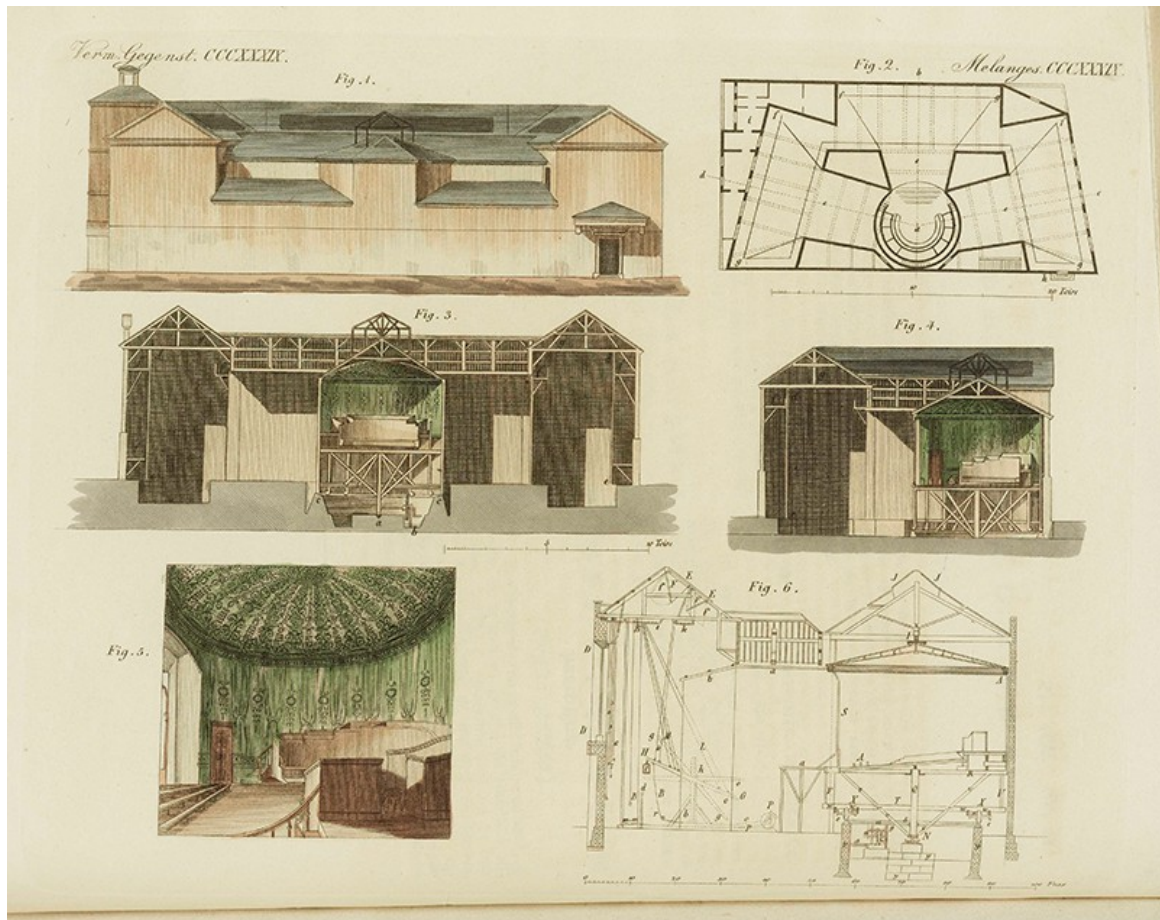


Fig. 8.3 Friedrich Justin Bertuch, *Le diorama*, gravure sur cuivre, encre d'imprimerie noire, couleur, 19ème siècle, Klassik Stiftung Weimar

Comme explique Heinz Buddemeier,

La lumière entrait en partie par une ouverture dans le plafond, devant l'image, en partie par des fenêtres à l'arrière de l'immeuble. La quantité de lumière pouvait se régler à l'aide de divers écrans de couleurs différentes. La salle régnait une obscurité

⁷²⁰ Patrick Désile, *op. cit.*, p. 108.

totale. Le premier rang se trouvait à 13 mètres de l'image exposée ; un tunnel drapé de tissu noir reliait la salle de l'image. L'effet produit était celui d'une boîte dont une petite ouverture permet de voir l'intérieur⁷²¹.

D'après cette description, le spectateur du diorama est placé dans une salle obscure et regarde la toile au travers d'un « tunnel noir ». Ce « tunnel noir » est conçu comme une sorte de cadre qui cache la limite de la toile et qui ouvre l'image vers le spectateur. Il supprime « la distance entre l'image et celui qui regarde » et transporte « le spectateur en quelque sorte à l'intérieur de l'image⁷²². » Bien qu'il soit différent du passage sombre du panorama comme transition entre le réel et l'illusion, ce « tunnel de vision » propose aussi, d'une certaine manière, un chemin d'« accès » à l'illusion.

De visuelle à multi-sensorielle, ces premières formes de spectacle exigent avant tout une source lumineuse et une obscurité. Contrairement à la lumière qui peut être produite par le soleil ou par la lanterne, le noir n'est lié à aucune machine. Il s'attache seulement au lieu. Le noir est donc le noir de la salle. Et lorsque l'obscurité – le noir de la salle – est faite, la projection commence. Mais comment *faire* le noir ? Comme Alain Fleischer l'affirme, le noir ne se *produirait* pas : « il ne serait pas objet d'une production, avec pour résultat une valeur ajoutée, quelque chose qui arrive en plus⁷²³. » Le noir serait obtenu par *soustraction*, c'est-à-dire,

supprimer, interrompre ce qui a été préalablement ajouté – éteindre la lumière, quand la nuit est déjà là tout autour – ou se soustraire derrière un abri, un dispositif de protection : fermer des volets, tirer des rideaux, descendre dans une cave, dans une grotte, s'enfermer dans une chambre noire...⁷²⁴

Le noir ne quittera donc jamais la salle. C'est la salle qui a été inventée pour faire le noir. Le noir de la salle est une question attachée à un lieu spécifique, un espace-temps organisé, et dans le même temps, il transforme l'espace comme un « non-espace ».

721 Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, Munich, 1970, p. 25-26. Cité par Wolfgang Schivelbusch, *op. cit.*, p. 167.

722 *Ibid.*, p. 168.

723 Alain Fleischer, *L'empreinte et le tremblement ; suivi de Faire le noir : essai*, Paris : Galaade éditions, 2009, p. 391.

724 *Ibid.*, p. 391-392.

8.2 Obscurcissement de la salle de spectacle

A la naissance du cinéma, la salle de projection n'a pas été encore inventée. Les premières salles de cinéma « furent aussi souvent des théâtres municipaux, des cafés, des brasseries, des écoles désaffectées, des églises abandonnées⁷²⁵ ». Pendant quelques décennies, le cinéma cohabita avec le music-hall et le théâtre, ou même avec la fête foraine. Le noir était une notion relative : la projection pouvait se faire dans une salle éclairée pour diverses raisons⁷²⁶. La construction d'une salle spécifique pour la projection cinématographique n'a débuté qu'aux années 1910, et la conception des salles de cinéma reste très souvent influencée par le théâtre (Fig. 8.4) :

même façades surchargées de statuettes et de moulures inspirées par un classicisme approximatif et un ardent désir de respectabilité ; même aménagements intérieurs comprenant un hall avec sa caisse, des promenoirs, de vastes escaliers, des balcons et des mezzanines, des scènes pour les spectacles, et un lourd rideau longtemps de règle⁷²⁷.

La salle de théâtre fut longtemps un lieu social : le spectateur – principalement composé des puissants et des riches – y était pour voir (ou pas) un spectacle, et (surtout) pour « assister à une double mise en scène⁷²⁸ » : pour être vu. La lumière faisait briller davantage la noblesse dans la salle que l'artiste sur scène⁷²⁹.

725 Francis Lacloue, *Architectures de cinémas*, Paris : Éditions du Moniteur, 1981, p. 18.

726 Les raisons de l'éclairage de la salle de cinéma pendant la projection sont diverses : pour éviter la fatigue des yeux, pour la consommation, pour créer une ambiance du théâtre, ou même pour des raisons de sécurité ou morales, etc. L'éclairage de la salle de projection a suscité beaucoup de débats dans les années 1910, et les deux discours les plus fréquents étaient : la technique et la morale. Noam Elcott relève qu'à cette époque, quelques publications – contenant des titres comme « The Moral Danger of Darkness » (1917) ou « Dark Movie Houses A Menace to Morals of Young... » (1919) – montrent une inquiétude moraliste associée à l'obscurité dans la salle du cinéma aux États-Unis. Concernant les raisons soi-disant techniques, comme le note Jean-Jacques Meusy : « ...cette pratique [l'éclairage de la salle] prend une certaine importance au cours des années d'avant-guerre [1910-1914]. Ce n'est pas réellement une nouveauté, puisque le Cinéma-Palace avait commencé dès 1908, mais plusieurs salles ont suivi son exemple au point qu'on peut se demander si cette pratique ne va pas modifier le contexte de la représentation cinématographique et la perception même des films. [...] Le Cinéma-Palace a toujours fait grand cas de sa projection en salle éclairée et n'a jamais manqué de mentionner cette particularité sur ses programmes, comme s'il s'agissait d'un exploit technique. » Mais cette pratique est rapidement abandonnée, puisque l'éclairage de la salle gêne le spectacle. Voir Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris : CNRS, 1995, p. 263-264 ; Noam Elcott, *op. cit.*, p. 65-67.

727 Francis Lacloue, *op. cit.*, p. 18.

728 Wolfgang Schivelbusch, *op. cit.*, p. 157.

729 La lumière de la salle pouvait même être plus forte que celle de la scène afin d'éclairer le spectateur : « jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, dans tous les théâtres à l'italienne d'Europe, il y a plutôt plus de lumière dans la salle que sur la scène, en partie parce que l'éclairage de la scène est financé par les artistes ou directeurs de théâtre, aux budgets serrés, alors que celui de la salle, des loges et des foyers est souvent pris en charge par la cour ou la noblesse, qui ne regarde pas à la dépense pour briller de mille feux ». Christine Richier, « La plongée du spectateur dans le noir », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2017, vol. 1, n° 273, p. 177.



Fig. 8.4 Anonyme, *Omnia-Pathé*, Paris, 1906. Une des premières salles de cinéma du circuit Pathé. Fonds Eldorado, association pour l'histoire des salles de cinéma. Illustration tirée du livre de Francis Laloche, *Architectures de cinémas*, Paris : Éd. du Moniteur, 1981, p. 50.

L'obscurcissement de la salle ne fut donc pas une chose évidente dans l'histoire du théâtre : la mise au noir de la salle suscita d'abord, chez le spectateur, des inquiétudes, des incon vénients, voire des scandales⁷³⁰. La mise en œuvre du noir de la salle se réalise durant le XIXe siècle, sur plusieurs décennies, en passant par « des obscurcissements à la fois partiels et modulés⁷³¹ » pour des raisons techniques⁷³². Avant cela, dans la longue histoire du théâtre, rares sont les remarques autour de l'obscurité et seules quelques applications ponctuelles sont notées. Les premières observations sur l'avantage de

⁷³⁰ Voir *ibid.*, p. 177-179.

⁷³¹ Véronique Perruchon, *Noir. Lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 95-179.

⁷³² L'innovation technique et ses expérimentations ont souvent fait polémique au cours du XIXe siècle. Véronique Perruchon résume cette complexité technique du passage du noir à la lumière ou de la lumière au noir dans les salles de théâtre au XIXe siècle : « On craint pour la santé et la sécurité, on rechigne face au bouleversement des habitudes. La maniabilité des moyens ne permet pas la souplesse des effets visuels attendus. Le passage de la lumière au noir et inversement n'est pas possible avec l'éclairage au gaz. Quant aux premières lampes à arc, à l'inverse, elles ne permettaient aucune nuance entre l'extinction et l'allumage qui produisait une lumière éblouissante. Et, une fois éteinte, la lampe à arc doit rester un moment en veille avant d'être rallumée. » *Ibid.*, p. 279.

L'obscurité datent du XVIe siècle :

il est naturel que l'homme, lorsqu'il se trouve dans l'obscurité voit beaucoup mieux une chose qui luit au loin, qu'il ne le ferait s'il se trouvait à un endroit éclairé, car la vue est plus liée à l'objet, sans plus errer, ou selon l'avis des péripatéticiens, l'objet se présente plus uniment à l'œil⁷³³.

Ou encore, « plus la salle sera sombre, plus la scène semblera lumineuse⁷³⁴ ». Ces remarques provenant d'anciens traités concernant l'art scénique affirment déjà la mise en valeur de la représentation par le contraste de luminosité entre la scène et la salle. L'œil du spectateur peut plus facilement saisir la scène éclairée, lorsqu'il est dans l'obscurité. Bien évidemment, cette *obscurité* est encore loin du *noir* connu par le spectateur moderne. La mise au noir de la salle est aussi une question technique : elle est « directement liée à la maîtrise de la lumière⁷³⁵ ». La notion du noir dans la salle de théâtre évolue à la fois dans l'histoire esthétique de la scène et dans le développement technique de l'éclairage.

La réalisation du théâtre de Richard Wagner – *Festspielhaus Bayreuther* (Palais des Festivals de Bayreuth) – est souvent considérée comme un premier exemple radical de la mise au noir de la salle⁷³⁶. Inaugurée en 1876, l'œuvre « noire » de Wagner réunit deux tendances de l'art scénique de son époque : l'esthétique du romantisme dont le contexte nocturne est mis en avant, et la fabrication de l'illusion scénique.

733 Leone De'Sommi, « Quatre dialogues sur la matière de la représentation scénique », trad. d'Adrien Créméné et Sanda Péri, revue par Annick Créméné-Ollier, d'après le texte recueilli par Ferruccio Marotti, édité chez Polifilo en 1968, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1988, vol. 1, n° 157, p. 64. Il s'agit d'un traité, condensé des expériences scéniques du poète, dramaturge et metteur en scène italien, Leone De'Sommi. Le texte original, intitulé *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, est édité en 1570. Le quatrième dialogue concerne principalement des éclairages et des décors. Voir Véronique Perruchon, *op. cit.*, p. 52-53 ; Christine Richier, *loc. cit.*, p. 176-177.

734 Angelo Ingegneri, *Il Discorso della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, 1598, cité par Christine Richier, *ibid.*, p. 177.

735 Véronique Perruchon, *op. cit.*, p. 279.

736 Pour les détails architecturaux du Festspielhaus, voir Frederic Spotts, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven/London : Yale University Press, 1994, p. 29-54 ; Pierre Flinois, *Le Festival de Bayreuth*, Paris : Sand, 1989, p. 49-51.

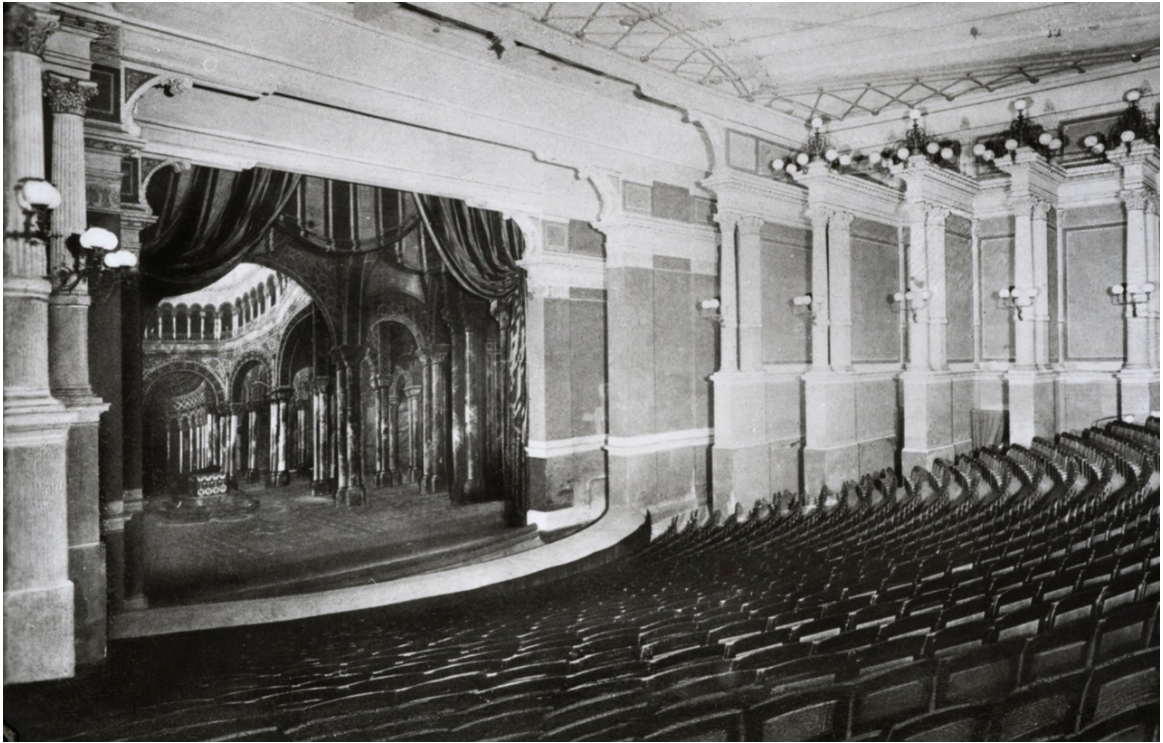


Fig. 8.5 Intérieur de Festspielhaus de Bayreuth, photographie sans date, Kirsten Flagstad Museum

Plonger le spectateur dans l'obscurité permet de rendre invisible tout ce qui est en dehors de la représentation scénique. Tous les spectateurs ont « également⁷³⁷ » le regard dirigé dans la même direction, sans obstacle (Fig. 8.5). L'obscurité renforcée renforce leur concentration. De cette conception est même créée la fameuse fosse d'orchestre, un « abîme mystique » (Fig. 8.6) entre la scène et la salle, pour occulter toute équipe d'orchestre et la source de lumière qu'elle peut générer, afin de cacher la réalité technique aux yeux du spectateur.

⁷³⁷ Le Festspielhaus de Bayreuth adopte le modèle de l'amphithéâtre grecque, en abandonnant une grande partie des structures du théâtre à l'italienne – la suppression des places de côté, des loges, des balcons et des baignoires, etc. –, afin d'offrir une égalité de vision entre les spectateurs.



Fig. 8.6 Jaroslav Schneider (Jaroslav Krejčí), photographie prise dans la fosse d'orchestre du Festspielhaus. Illustration tirée du livre de Hans Mayer, *Richard Wagner à Bayreuth : 1876-1976*, Zürich/Stuttgart/London : Belser, 1976, p. 29.

La vision du spectateur – de la salle jusqu'à la scène – n'est plus interrompue par la présence de l'orchestre. En effaçant tout le reste, le noir oriente le regard du spectateur vers la scène où se trouve la lumière. La mise au noir produit un effet de mise en cadre ; « cadrer », comme « faire le noir », est aussi soustraire⁷³⁸. Le cadre est « la condition de l'unification perspective de l'espace⁷³⁹ » et une scène « encadrée » est devenue comparable à un tableau, une image⁷⁴⁰. C'est cet impact optique et psychologique sur le spectateur que Wagner cherche à créer :

Entre lui [le spectateur] et le tableau à regarder, il n'y a rien de clairement visible, seulement une scintillante impression de distance... qui permet à l'image lointaine de revêtir les formes mystérieuses d'un rêve, d'une apparition tandis que la musique mystérieuse de « l'abîme mystique », telles des vapeurs s'élevant des entrailles de Gaia sous le trône de la Pythie, le transporte dans un état d'enthousiasme et de ravissement qui lui fait voir alors le tableau scénique comme l'image la plus vraie de la vie même⁷⁴¹.

738 Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, « Cadre », *op. cit.*, p. 106.

739 Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 14

740 Pour la dimension hypnotique de Festspielhaus, voir Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, Minneapolis/London : University of Minnesota Press, 2010, p. 250-251.

741 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Between him and the picture to be looked at there is nothing clearly discernible, instead, only a shimmering sense of distance...in which the remote picture takes on the mysterious quality of a dream-like apparition, while the phantasmal sounding music from the 'mystic gulf', like vapours rising from the holy womb of Gaia beneath the Pythia's seat, transports him into that inspired state of clairvoyance in which the visible stage picture becomes the authentic facsimile of life itself. » Le propos de Wagner est cité par Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 51-52.

La focalisation visuelle créée par le noir transforme la scène en image à voir. Et c'est cette focalisation qui fait que « le Festspielhaus n'était pas un espace d'action collective, mais une expérience collective centrée sur quelque chose en dehors de cet espace⁷⁴². » Autrement dit, le noir tente d'effacer toute autre possibilité de voir autre chose que la scène, et il effacerait même la conscience du spectateur du lieu où il se trouve, puisque toute son attention est captée par la scène illuminée. D'une certaine manière, on peut dire que le spectateur et l'espace de la salle sont effacés par le noir, et que cet effacement est nécessaire pour que l'illusion fonctionne.

Si l'on utilise le terme de Rudolf Harms, la mise au noir de la salle produit une « obscurité sans espace⁷⁴³ » : la mise au noir serait une opération d'abstraction du corps et de l'espace. Autrement dit, la mise au noir vise à tout faire disparaître, pour que seule la scène dans un théâtre, ou l'écran au cinéma, soit visible. Rendu obscur, l'espace de la salle est devenu une sorte de « non-espace ». Cette idée de « non-espace » me semble nécessaire pour que l'esprit du spectateur soit captivé par la scène, où se trouve l'illusion, la fiction. Concrètement, le noir indique la distance entre le réel du spectateur et la représentation scénique, et il manifeste aussi une abstraction de la réalité. Entre le spectateur et la représentation scénique, il y a toujours ce noir, mais c'est aussi grâce à lui que l'illusion est possible. Après la mise en œuvre de Festspielhaus, Wagner devient, aux yeux de Nietzsche, « le maître des trucs hypnotiques⁷⁴⁴ ». Bien entendu, la fabrication des illusions scéniques dépendent de toute une technologie et de la conception architecturale, cependant, il me semble que cette dimension hypnotique, voire fantasmagorique, du dispositif s'incarne justement dans ce noir sans espace, ce « non-espace », dans lequel le spectateur est guidé vers les illusions, en oubliant peu à peu son corps, rendu immobile, passif, même invisible. L'exemple de Festspielhaus aura son influence sur l'obscurcissement de la salle de théâtre et, avec un même principe de noir, le cinéma construira son propre espace.

Les caractéristiques principales du théâtre wagnérien – l'emplacement du spectateur et l'obscurité – seront aussi intégrées dans la conception de la salle de cinéma.

742 Jörg Brauns, *Schauplätze : Zur Architektur visueller Medien*, Berlin : Kadmos, 2007, p. 220. Cité par Noam Elcott, *op. cit.*, p. 57

743 Le terme originel est en allemand : « raumloses Dunkel ». Rudolf Harms, *Philosophie des Films*, Leipzig : Felix Meiner, 1926, p. 58. Cité par Noam Elcott, *op. cit.*, p. 6.

744 Cité par Frederic Spotts, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven/London : Yale University Press, 1994, p. 52.

**L'obscurité du théâtre comme lieu de confrontation au « cinéma » —
*Fever Room*⁷⁴⁵ (2015) d'Apichatpong Weerasethakul**

Pour le spectateur d'aujourd'hui, une salle moderne du théâtre n'est pas très éloignée d'une salle de cinéma. Dans l'une ou dans l'autre, conventionnellement, il sera assis pareillement dans l'obscurité. Cette obscurité est partagée par le cinéma et le théâtre d'aujourd'hui. *Fever Room*, créée par un cinéaste dans une salle de théâtre⁷⁴⁶, est une œuvre de « performance-projection » qui explore cette obscurité. Le cinéaste thaïlandais, Apichatpong Weerasethakul⁷⁴⁷, transpose son idée de cinéma dans l'espace scénique.

Fever Room est considéré comme un prolongement de son film, *Cemetery of Splendour*⁷⁴⁸ (2015). La performance exploite les mêmes thèmes que le film : un état entre le sommeil et l'éveil, une confusion entre le rêve et la réalité, une métaphore sur la situation actuelle de son pays, et encore, le sens de l'image. *Cemetery of Splendour* est une histoire qui s'est construite sur une maladie mystérieuse qui plonge les gens dans un sommeil profond. Le sommeil est, pour le cinéaste, comme un refuge, ou comme « le lieu d'une secrète résistance⁷⁴⁹ » : le seul état sans contrôle, ni de soi, ni des autres. *Fever Room* continue à exploiter cette idée de maladie. « *Fever* », exprime ainsi un état de

745 Comme chaque spectacle vivant, chaque représentation peut être plus ou moins différente en s'adaptant aux différents lieux de représentation. La performance *Fever Room*, à laquelle j'ai assistée, a eu lieu au théâtre Nanterre-Amandiers, pendant le Festival d'automne à Paris en 2015. Je remercie à Shih-Wei Wang qui y a aussi assisté et qui m'a fourni une description très détaillée de la performance et des documents concernant cette performance. Voir Shih-Wei Wang, « 夢 , 是每個人的光 » (« Le rêve est la lumière de chacun »), texte original en mandarin, *Performing Arts Review*, n° 290, février 2017, p. 84-87.

746 Ce projet est dû à un hasard des circonstances. Au moment de sa recherche de financement pour tourner son film *Cemetery of Splendour*, la directrice artistique du théâtre Asia Culture Center à Gwangju (Corée du Sud) lui a proposé un financement, à condition que le cinéaste produise une performance pour le théâtre. Le cinéaste a accepté cette proposition, mais il avoue qu'il ne s'était jamais réellement senti concerné par le spectacle vivant. Il s'agit d'une première tentative de performance dans un lieu de théâtre. Voir Ainhoa Jean-Calmettes, Jean-Roch de Logivière, « Le vrai projecteur est là, dans notre cerveau – Entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Mouvement*, n° 83, mai-juin 2016, p. 31-32.

747 Né à Bangkok, Apichatpong Weerasethakul (1970-) a fait des études en architecture en Thaïlande et aux beaux-arts aux États-Unis. En 2000, il réalise son premier long-métrage, *Mysterious Object at Noon*. Son intérêt pour les croisements entre réel et fiction, entre réalité, rêve et légendes locales est déjà présent. Deux ans après, son deuxième long-métrage *Blissfully Yours* remporte le prix Un Certain Regard au Festival de Cannes, qui le rend internationalement connu. Les films suivants *Tropical Malady* (2004) et *Onclé Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010), permettent à Weerasethakul de devenir une des grandes figures du cinéma contemporain. Réalisé en 2015, *Cemetery of Splendour* est son dernier long-métrage. Au vu la pression politique en Thaïlande, le cinéaste décide de tourner son film à l'étranger et en parallèle, il expérimente d'autres formes artistiques, telles des installations vidéo et des performances.

748 En Thaïlande, des soldats sont atteints d'une maladie mystérieuse sans remède, qui les plonge dans un sommeil profond. L'héroïne Jenjira s'occupe de ces soldats dans un hôpital, et elle veille notamment sur Itt, qui ne reçoit jamais de visite. Ces soldats sont comme des dormeurs qui ne se réveillent jamais, constamment dans un état de rêve. Ils vivent dans le rêve pour fuir de la réalité. Le rêve devient leur seule réalité.

749 Barbara Turquier, « Entretien », *Dossier de presse : Apichatpong Weerasethakul*, Festival d'automne à Paris 2016, p. 2.

fièvre, voire de transe ou d'excitation⁷⁵⁰. Ce que le cinéaste tente de montrer dans le théâtre, n'est pas une nouvelle version du film autour de la même histoire, mais une expérience totalement physique et extatique de cet état.

Avant le commencement de la performance, le spectateur ne rentre pas par la porte habituelle de la salle, mais par une autre porte, sombre et étroite, située de l'autre côté de la salle. Le spectateur pénètre ensuite dans un espace très sombre, entièrement recouvert du noir, dans lequel il n'y a pas de siège, mais juste deux rangées de chaises, provisoirement installées. Certains spectateurs s'assoient sur les chaises, et d'autres par terre. Le spectateur n'est pas à sa place habituelle, mais sur un plateau noir. La mise au noir de cet espace ne facilite pas notre compréhension de l'espace : ne voyant encore rien d'autre que l'obscurité, le spectateur ne se rend pas compte qu'il est « sur scène », sur le plateau du théâtre, là où se tiennent habituellement les acteurs. Dans l'obscurité totale et un silence profond, un premier écran blanc descend doucement du plafond sur lequel apparaît le titre de la performance : *Fever Room*. La « performance » commence par une projection cinématographique.



Fig. 8.7 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul



Fig. 8.8 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul

Sur l'écran, on voit des plans qui ressemblent à *Cemetery of Splendour* (Fig. 8.7) : on retrouve les mêmes acteurs qui jouent les mêmes rôles dans le même décor, filmé de la même manière (quasi documentaire), et donc cette maladie mystérieuse du sommeil. Sans respecter la logique narrative de *Cemetery of Splendour*, ces plans sont organisés de manière encore moins linéaires et plus fragmentaires. La maladie n'est plus racontée, elle

⁷⁵⁰ Guillaume Richard, « Les fièvres de la "Fever Room" : Récit d'une performance d'Apichatpong Weerasethakul », *Le Rayon Vert, revue de cinéma* [En ligne], mise en ligne le 12 juin 2016, consulté le 16 juillet 2018. URL : <https://www.rayonvertcinema.org/fever-room-weerasethakul/>

imprègne totalement l'atmosphère. La lenteur du film, la posture du spectateur et le noir contribuent à l'installation d'une ambiance onirique qui se propage très vite dans l'espace qui n'est ni salle de théâtre ni salle de cinéma.

La projection continue. On voit toujours des plans qui montrent des scènes du quotidien en Thaïlande : dans l'hôpital, à la plage, dans la ville, ou sur le bateau. Mais au bout d'un moment, un deuxième écran descend du plafond, et s'arrête juste au-dessus du premier (Fig. 8.8), puis deux autres écrans descendent des deux côtés, à gauche et à droite. Sur chaque écran, sont projetées différentes images, qui se ressemblent parfois. Le spectateur se trouve entouré par ces images. Des images, des scènes commencent à se mélanger et les points de vue à se multiplier. La confrontation entre le rêve et la réalité est renforcée par cette juxtaposition d'écrans. Comme le remarque Guillaume Richard :

Ce dispositif renforce notre immersion dans l'expérience. Il n'est pas d'abord question de distanciation, ou de réflexion sur les images, mais plutôt d'une mise en situation de notre corps de spectateur. *Fever Room* n'est pas un film : c'est l'aventure d'une poignée de spectateurs matérialisée dans la Fever Room, lieu unique et désormais disparu du dernier *film* de Weerasethakul⁷⁵¹.

Il s'agit d'une mise en situation, mais la *situation* n'est pas celle dans le film. Ce serait plutôt une mise en situation du *cinéma*, à savoir un dispositif privilégié pour le rêve éveillé.

Après une quarantaine de minutes de projection, les écrans remontent et la paroi noire devant le spectateur s'ouvre : il se rend enfin compte de là où il se trouve : sur scène. Devant le spectateur apparaît une immense salle avec ses rangées de sièges rouges, la salle habituelle du théâtre, mais vide, seul un lampadaire installé sur le devant rappelle l'ambiance irréelle du film. Le spectateur quitte dès lors l'univers du film et fait face à la réalité du théâtre. Mais cette vision est inhabituelle pour un spectateur ordinaire, puisqu'il est à la place d'un acteur qui joue et qui voit son public. Weerasethakul met en « scène » cette réalité qui s'efface habituellement dans l'obscurité, une réalité de l'effacement du spectateur par la mise au noir de la salle.

751 *Ibid.*



Fig. 8.9 *Fever Room* (2015)
d'Apichatpong Weerasethakul

Quelques secondes après, une fumée remplit cette salle vide. Le rouge des sièges est recouvert du blanc de la fumée : un autre écran se forme (Fig. 8.9). Une lumière aveuglante traverse cet espace depuis la régie au fond de la salle, et se projette vers la scène. Le spectateur perçoit ainsi frontalement la puissance de cette lumière. La fumée matérialise le trajet et la forme de la projection. La lumière devient tactile. Elle est sculptée par la projection rythmée des images en série de points, en motifs géométriques blanc sur noir. En tournant la tête en arrière, vers le mur noir, on voit la trace blanche de ces motifs, parfois en forme de ligne, parfois comme une pluie lumineuse. Cet instant rappelle la série des performance et des installations, réalisée par l'artiste britannique Anthony McCall, depuis *Line Describing a Cone* (1973). Cependant, le spectateur de *Fever Room* ne se déplace pas comme le visiteur d'une exposition, il reste immobile dans la salle de théâtre. Mais la fumée imprègne tout l'espace, l'air qu'il respire, la lumière éblouissante et frontale frappe directement ses yeux, tous ces éléments sont physiques. Ce qu'ils montrent n'est pas la représentation, ni la fiction, mais une présence réelle qui transmet l'idée de l'auteur directement sur le spectateur (Fig. 8.10).

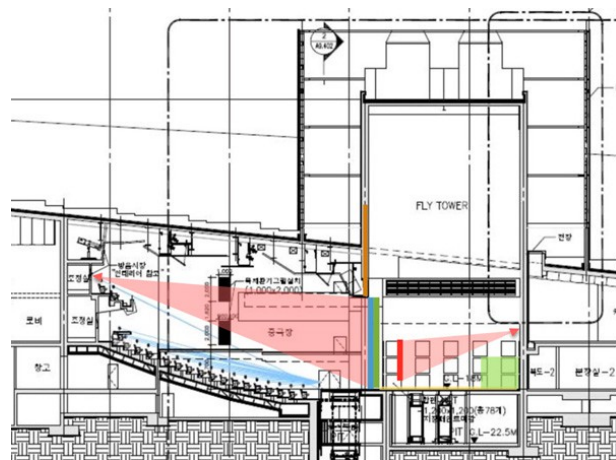


Fig. 8.10 Le plan du dispositif de *Fever Room* (2015)
d'Apichatpong Weerasethakul

Ce serait peut-être là, la différence entre *Fever Room* (Fig. 8.11) et *Line Describing a Cone* (Fig. 8.12) : Weerasethakul ne s'attache pas à la recherche formelle du dispositif cinématographique, mais il chercherait plutôt à créer un univers dans lequel le spectateur peut se confronter à la force originelle du cinéma. La scène couverte de noir est en effet une caverne platonicienne, et cette fois-ci, les esclaves ne regardent pas les ombres projetées considérées comme illusion, mais ils se trouvent face-à-face avec la lumière – l'origine de tout ce « cinéma » – une puissance à la fois fascisante, hypnotisante et aveuglante. Et il n'y a que dans le noir que cela est possible.

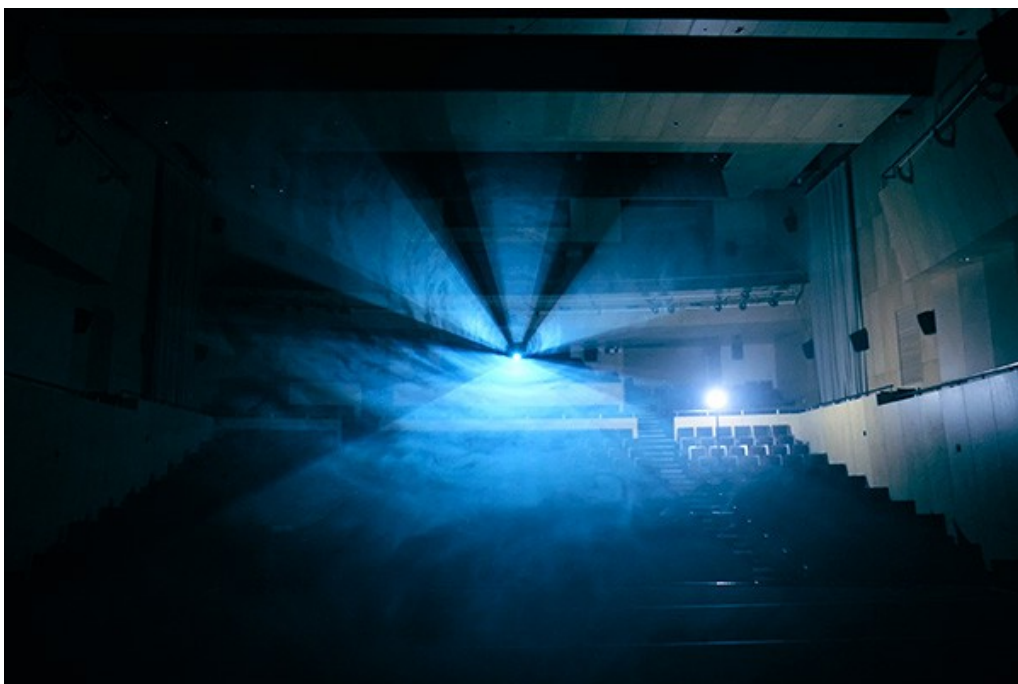


Fig. 8.11 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul

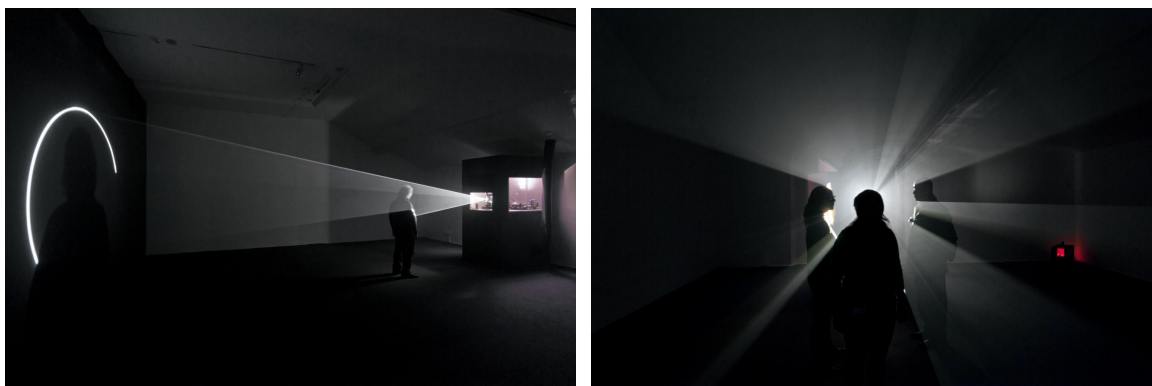


Fig. 8.12 Anthony McCall, *Line Describing a Cone* (1973), © Anthony McCall, Sean Kelly Gallery, New York © Tate, London

Dans l'épaisseur de la fumée, la lumière change de forme (Fig. 8.13), puis elle projette les images du film qui flottent dans la fumée (Fig. 8.14). Une ancienne magie de la projection fantasmagorique est réinterprétée ici dans une salle de théâtre : les personnages du film sont devenus fantomatiques comme une ombre mais en relief. En cherchant l'irréel dans le réel de la matière, l'état de rêve est devenu une expérience sensorielle à vivre. Comme disait Weerasethakul,

Comment créer une forme artistique capable de traduire notre expérience intime et cérébrale, le plus frontalement possible ? Le cinéma en est capable : il se connecte directement au cerveau, comme les rêves, le spectateur n'a pas à avoir une approche logique des films, il n'a pas besoin d'entretenir un rapport intellectuel avec lui. Avec *Fever Room*, j'essaie d'amener le spectateur au même état que le soldat dans *Cemetery of Splendour*, quand il dort et il rêve. Cet état dans lequel on a l'impression d'être comme pris de fièvre, perdu entre la réalité et la fiction⁷⁵².

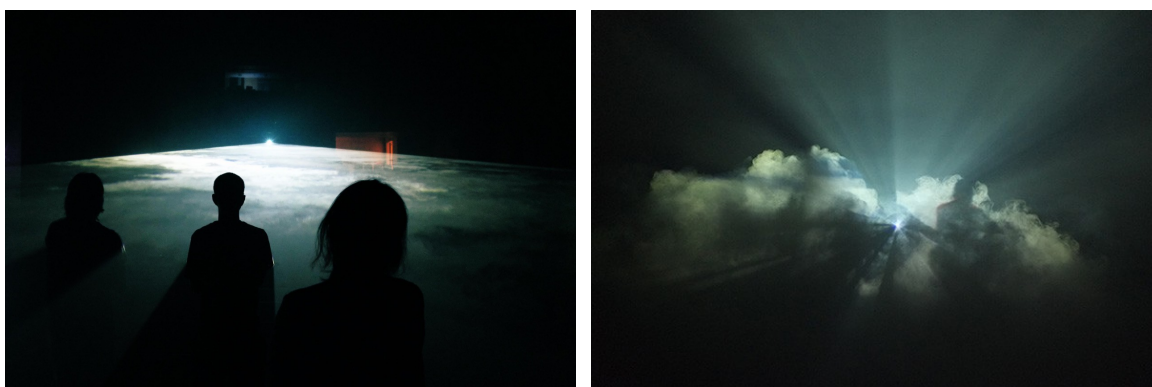


Fig. 8.13 et fig. 8.14 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul

Cette « performance-projection » ne serait pourtant pas imaginable dans une salle de cinéma. Car le dispositif nécessite une distinction spatiale entre la scène et la salle, et une certaine profondeur dans les deux espaces. Dans une salle standardisée de cinéma, la scène est remplacée par le mur de l'écran, et il n'y a pratiquement pas d'espace pour que le spectateur puisse s'installer et voir la projection de la première partie. La salle de théâtre possède une cage de scène et une machinerie qui permettent des projections multiples et de différentes formes et surtout plus de possibilités artistiques dans la conception du dispositif (les écrans multiples, une paroi noire amovible qui cache la salle, etc.). Grâce au

⁷⁵² Ainhoa Jean-Calmettes, Jean-Roch de Logivière, *loc. cit.*, p. 32.

théâtre, les dispositifs du cinéma et du « pré-cinéma » ont pu être exploités dans un même espace, et la nature immersive du cinéma est rendu perceptible. Ainsi déclare le cinéaste : la véritable performance est « quand nous transformons une salle de théâtre en salle de cinéma⁷⁵³ ».



Fig. 8.15 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul

La seconde partie de projection terminée, la paroi entre la salle et la scène est remise en place. Le spectateur retrouve la « salle » noire du début, comme si ce qui s'était passé appartenait déjà à un autre monde. L'écran redescend et on retourne à notre grotte cinématographique. A l'écran, un homme dort dans une grotte et se réveille (Fig. 8.15). Commence alors un dialogue entre les deux personnages principaux : « Je ne me souviens pas de mon rêve. », l'autre répond : « Parce que j'ai volé ta lumière. » La lumière vue et sentie par le spectateur est-elle celle du rêve ? Le spectateur est encore dans la confusion de ces interrogations quand le générique de fin apparaît sur l'écran. La fin du film est aussi celle de la performance. Si la fumée matérialise la lumière, le noir offre sa substance à la rêverie. Puisque, dans le noir, les songes persistent.

Apichatpong Weerasethaku tente de nous montrer quelque chose d'originel. Et cette chose est de l'ordre du mystère. Elle n'est pas seulement à voir, mais surtout à sentir. C'est une réalité physique que la salle de théâtre d'aujourd'hui continue à préserver.

753 Barbara Turquier, *loc. cit.*, p. 3

8.3 La salle noire de cinéma : vers une construction du « non espace »

La mise en forme d'un espace de recueillement

La conception de la salle de cinéma a été influencée par les dispositifs du spectacle d'optique et ceux du théâtre wagnérien. Deux éléments principaux – l'obscurité et l'emplacement du spectateur – restent essentiels pour la salle de cinéma⁷⁵⁴, constamment à la recherche de la meilleure visibilité de l'écran.

Durant les années 1910 et 1920, sont apparus les premiers écrits relevant le rôle singulier de l'obscurité pour apprécier le cinéma en tant qu'art. Par exemple, un article publié dans la revue *Ciné-Journal* en 1912 explique :

Le spectacle cinématographique n'est pas une pâle imitation du théâtre, c'est un spectacle à part qui correspond à un ART nouveau [...] L'obscurité de la salle constitue un facteur important qui, par le recueillement qu'elle produit, contribue, bien plus qu'on pourrait le croire à l'impression produite ; l'attention du spectateur se trouve appelée et concentrée sur la projection lumineuse sans qu'aucune distraction puisse se produire du fait de la salle⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ Plusieurs textes et ouvrages sont consacrés aux architectures de cinéma, notamment des années 1910 aux années 1930 : Eléonore Marantz-Jaen, « Architectures de cinémas. L'expérience et les réalisations d'Eugène Chirié 1930-1939 », *Rive méditerranéennes* [En ligne], Varia, mis en ligne le 2 décembre 2005, consulté le 14 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rives/84> ; Anne-Élisabeth Buxtorf, « La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres : l'utopie à l'épreuve de la modernité », in *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2005, tome 163, livraison 1. p. 117-144. [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2005_num_163_1_463612 ; Shahram Abadie, *Architecture des salles obscures : Paris, 1907-1939*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2018.

⁷⁵⁵ Yhcam, « Un réalisme invraisemblable » (1912), in Daniel Banda, José Moure (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art : premiers écrits, 1895-1920*, Paris : Flammarion, 2008, p. 238.

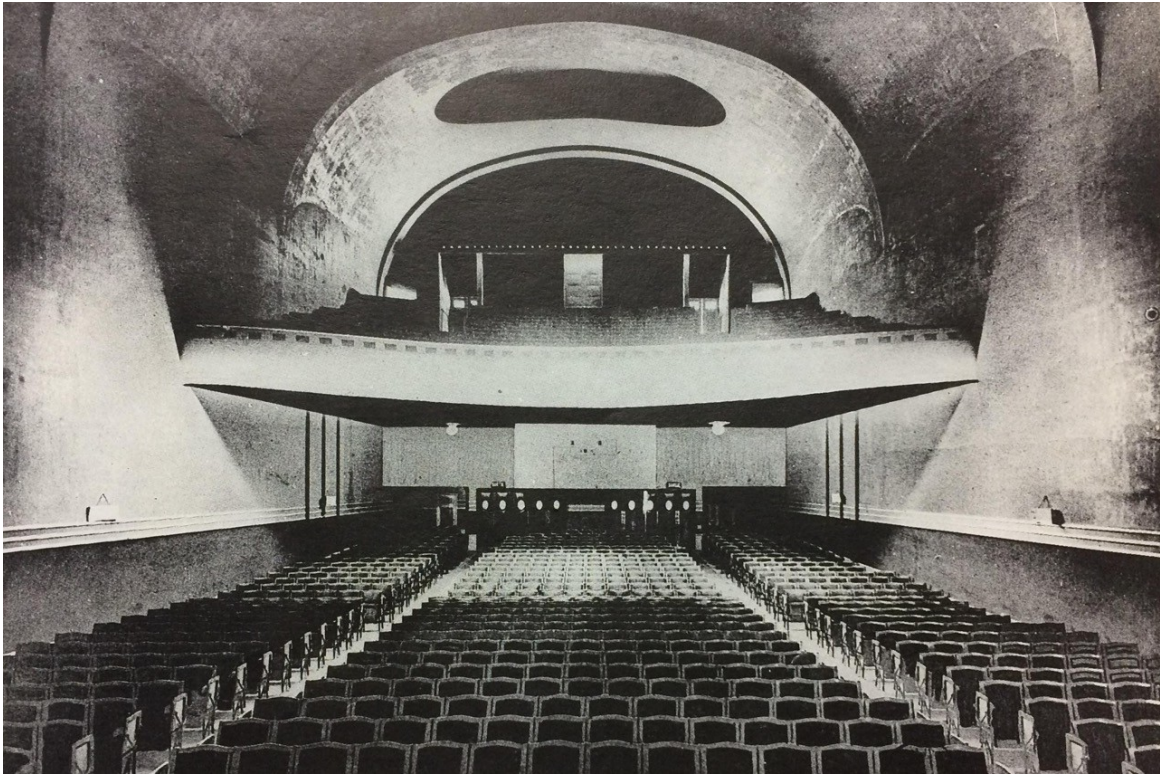


Fig. 8.16 Anonyme, *Cinéma Sèvres-Pathé*, 1920-1922, Fonds Eldorado, association pour l'histoire des salles de cinéma. Cette salle est construite par l'architecte Henri Sauvage, et est une des premières salles dépouillées de toute ornementation romantique⁷⁵⁶. Illustration tirée du livre de Francis Lacloche, *Architectures de cinémas*, Paris : Éd. du Moniteur, 1981, p. 141.

L'obscurité est indispensable autant pour la visibilité que pour la suppression des sources de distraction dans la salle. L'idée principale du Festspielhaus demeure celle de l'obscurité. Lorsque des concepteurs ou architectes proposent leurs idées pour une salle de cinéma, la mise au noir se présente comme une première condition, et aussi celle la plus caractéristique (Fig. 8.16). L'architecte du Mouvement moderne, Robert Mallet-Stevens, très impliqué dans le cinéma d'avant-garde, considère que le cinéma idéal serait un « hangar noir » :

Une salle de cinéma ne se construit pas comme un théâtre ou une salle de concert ; le programme que doit réaliser l'architecte est tout autre. Les premiers rangs ne sont plus les meilleurs, les fauteuils de côté établis dans les théâtres de plan circulaire, fauteuils où en regardant devant soi on aperçoit des loges élégantes, n'ont aucune valeur au cinéma ; la salle est obscure, on regarde l'écran et non le public. L'emplacement de la cabine modifie également en coupe le tracé des galeries : le pinceau lumineux ne doit être traversé par aucun obstacle : colonne, rideau ou spectateur ; il doit attaquer l'écran le plus normalement, le plus perpendiculairement

⁷⁵⁶ Voir Francis Lacloche, *op. cit.*, p. 141.

possible, sous peine de déformation des images. [...]

[...] Au cinéma, pas de coulisses, de loges d'artistes, de machineries, de dessus, de dessous, de magasins d'accessoires et de costumes, de jeux d'orgues électriques, de salles de décors. Un mur avec un rectangle peint en blanc et une petite boîte en fer dans laquelle luit un arc électrique.

Cette boîte porte en ses flancs acteurs, décors, accessoires, costumes, foules, animaux, monuments, villes entières, et la campagne sous le soleil ou la pluie, et la mer vivante, et les montagnes aux plus hauts sommets, et toutes les étoiles du ciel.

Un cinéma est un hangar noir judicieusement disposé dans lequel est donné un spectacle nouveau. Un cinéma est forcément moderne⁷⁵⁷.

En soulignant la différence avec une salle de théâtre, Mallet-Stevens précise que la salle de cinéma n'est construite que pour l'image, puisque tout est *dans* l'image. La salle de cinéma est un site pour projeter et pour recevoir l'image. L'idée du hangar noir suggère une simplification de la forme d'architecture, et surtout, une exigence d'obscurité. Ces deux éléments portent la marque du modernisme attachée à la naissance du nouvel art.

Cette idée de « hangar noir » renvoie à la Station physiologique d'Étienne-Jules Marey⁷⁵⁸, caractérisée par sa noirceur et réellement en forme de hangar. Pourtant, contrairement à la salle de cinéma – un lieu de réception d'images –, le site de Marey est un site de la production de l'image. Comme le remarque Noam Elcott, « la relation entre l'écran noir et la salle de cinéma était cependant centrée sur l'inversion dialectique plutôt que sur la continuité. Leurs obscurités respectives n'étaient pas contiguës mais inversées⁷⁵⁹. » Cette inversion peut être immédiatement perçue par la comparaison visuelle et simplifiée entre la photographie de la Station physiologique (Fig. 8.17) et la série photographique sur la salle de cinéma, *Theaters*, d'Hiroshi Sugimoto (Fig. 8.18).

757 Robert Mallet-Stevens, « Les Cinémas », in *Catalogue d'exposition de l'art dans le cinéma français*, Paris : musée Galliera, 1924. Cité par Francis Lacloue, *op. cit.*, p. 140.

758 À propos du fond noir de la Station physiologique, voir le chapitre 4.

759 Le texte original : « As its core, however, the relationship between black screen and cinema was one of dialectical inversion rather than continuity. Their respective darkness were not contiguous but reversed. » Noam Elcott, *op. cit.*, p. 75.



Fig. 8.17 Etienne-Jules Marey, La Station physiologique, 1886, Fonds Marey © Collège de France



Fig. 8.18 Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, Trylon, New York, 1977 ©Hiroshi Sugimoto

Bien sûr, ces deux photographies ne sont pas comparables : la photographie de la Station physiologique est documentaire alors que la photographie de l'artiste japonais est une œuvre, conçue et créée à partir d'une idée et d'un processus spécifique. Cependant, on peut considérer que ces deux dispositifs explorent tous les deux, avec le médium photographique, la notion du temps. Comme l'on l'a vu dans le chapitre 4, le fond noir de la Station physiologique est conçu pour permettre la superposition sur une seule plaque, de différentes attitudes du mouvement grâce à une succession de prises de vue instantanées en plein jour. Le mouvement est représenté par des points ou des lignes blanches qui se déploient sur le fond noir. Le passage du temps est représenté par la succession de fragments d'une posture. Quant à la photographie de Sugimoto, elle est prise dans une salle obscure où un film est projeté. Contrairement à la prise de vue instantanée, pour saisir un mouvement rapide, l'image de Sugimoto est créée par une seule prise de vue avec un temps d'exposition correspondant à la durée du film. Tout le film est capturé dans une seule image dont la partie surexposée représente l'écran de projection : le trop d'images (trop de lumière) rend l'écran tout blanc et sans trace des images du film. Ce blanc de l'écran porte le passage du temps comme le noir de la photographie de Marey.

Pour le premier dispositif, celui de Marey, la lumière du jour est nécessaire pour la prise de vue instantanée, et le fond noir permet la superposition des prises de vue, en évitant qu'une lumière réfléchi par le fond n'altère la figure représentée. Pour le second dispositif, l'obscurité est caractéristique du lieu et condition de la projection, mais elle est aussi fondamentale pour la prise de vue. Elle garantit le contraste entre l'écran et la salle pendant la longue pose d'exposition. Dans les deux cas, les écrans – noir ou blanc –

assurent le contraste avec l'espace environnant et indiquent le centre du regard.

L'inversion structurale entre une salle de cinéma et la Station physiologique peut être appréhendée dans le processus de la réception et de la production de l'image : dans l'un, le mouvement produit dans un espace tridimensionnel est transcrit en dessin bidimensionnel, et dans l'autre, une image bidimensionnelle est perçue en illusion tridimensionnelle. Les corps réels dans ces espaces – le modèle et les spectateurs – sont modifiés par la présence du noir : leur corporalité est effacée par l'obscurité. Dans ces deux « sites de l'obscurité contrôlée⁷⁶⁰ » (sites of controlled darkness), selon le terme proposé par Noam Elcott, pour la production ou la réception de l'image, non seulement le corps placé dans le champ obscur s'efface, mais aussi l'espace rendu obscur. Le noir du site représente une condition essentielle mais il signifie paradoxalement une négation du site même.

Cet effacement du corps du spectateur est révélateur du lien entre le film et la manière dont il est reçu. Un livre de 1928, intitulé *Comment lancer un cinéma et le conduire à la prospérité*, explique toutes les conditions matérielles permettant d'attirer le spectateur, y compris le noir. L'ouvreuse, l'ambiance, la décoration de la salle, la visibilité de l'écran, voire les perceptions olfactives dans la salle, font partie de la *présentation intérieure* d'un cinéma, qui « doit être considérée comme un très important facteur de succès⁷⁶¹ ». L'obscurité de la salle est un des éléments fondamentaux pour « impressionner le client » :

Pour bien apprécier l'importance de tous les détails dont l'ensemble impressionne le client, n'oublions pas que dans une salle complètement obscure, le spectateur se trouve dans un état extrêmement réceptif et que les plus fugitives impressions, même inconsciemment ressenties, se gravent en lui beaucoup plus fortement qu'en un lieu de spectacle éclairé.

L'obscurité de la salle qui isole l'éclat lumineux de l'écran, détermine un état hypnoïde spécial, bien connu des physiologistes et sensibilise à l'extrême les nerfs du spectateur⁷⁶².

L'obscurité permet de mettre le spectateur dans « un état extrêmement réceptif » pour obtenir un maximum de plaisir visuel. Dans ce lieu de « réception » de l'image, le

⁷⁶⁰ Noam Elcott, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁶¹ Fred Cohendy, *Comment lancer un cinéma et le conduire à la prospérité*, Paris : Drouin et chez l'auteur, 1928, p. 38.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 41.

spectateur doit, lui aussi, devenir un corps réceptif. Cette réceptivité physique et mentale est en lien avec l' « état hypnoïde » dont parle l'auteur : « un état d'obscurcissement de la conscience et de diminution des perceptions survenant en dehors du véritable sommeil⁷⁶³ ». Le noircissement de la salle, le passage de la lumière au noir est un processus progressif qui accompagne le changement d'état du spectateur. La mise au noir de la salle est étudiée pour ne pas provoquer de changement brusque de luminosité : « un système d'éclairage qui s'éteint progressivement, en partant du fond, avant le début de la séance complète cette "mise en scène"⁷⁶⁴. » Dans l'idée même de l'obscurcissement de la salle, se révèle la notion de la *séance* : une séance de cinéma qui débute comme une séance d'hypnose.

Raymond Bellour, dans son ouvrage *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*⁷⁶⁵, explique que, dans une séance d'hypnose et dans une séance de cinéma, les états du participant – l'hypnotisé et le spectateur – sont comparables, à savoir la concentration et l'immobilité du corps. Sachant que dans une séance de cinéma, la salle obscure⁷⁶⁶ est indispensable à la production de cet état :

L'obscurité nécessaire à la projection, qui permet d'individualiser le rapport entre le spectateur et l'écran, tout en le maintenant dans un environnement social, peut sembler en équivalent de la focalisation individuelle qui s'opère entre l'hypnotisé et son hypnotiseur – en même temps qu'elle rappelle les séances collectives de somnambulisme médiumnique, dont l'obscurité relative était une condition⁷⁶⁷.

La mise au noir de la salle est ainsi une *condition* pour que le cinéma devienne tel qu'il est, et elle met le spectateur dans une *situation* de cinéma. C'est pourquoi « sortir d'une salle de cinéma » est interprété par Roland Barthes comme « sortir d'une hypnose »⁷⁶⁸. En discutant le pouvoir hypnotisant du cinéma, Barthes souligne cette présence du *noir* :

Le noir n'est pas seulement la substance même de la rêverie (au sens pré-hypnoïde du terme) ; il est aussi la couleur d'un érotisme diffus ; par sa condensation humaine, par

763 Yves Garnier, Mady Vinciguerra (dir.), « HYPNOÏDE », *Le petit Larousse grand format*, Paris : Larousse, 2003, p. 523

764 Francis Lacloue, *op. cit.*, p. 150.

765 Raymond Bellour, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris : P.O.L., 2009.

766 Le premier exemple filmique que Bellour donne pour le chapitre « L'Hypnose-Cinéma » est *Docteur Mabuse le joueur* (1922) de Fritz Lang. Son analyse est centrée sur la scène où Mabuse hypnotise l'inspecteur Wenck. On peut aussi remarquer qu'il y a une présence importante du noir dans la composition de l'image, avec l'usage du cache pour isoler le personnage et mettre en évidence la concentration du regard. *Ibid.*, p. 63-68.

767 *Ibid.*, p. 63.

768 Roland Barthes, *loc. cit.*, p. 104

son absence de mondanité (contraire au « paraître » culturel de toute salle de théâtre), par l'affaissement des postures (combien de spectateurs, au cinéma, se coulent dans leur fauteuil comme dans un lit, manteaux ou pied jetés sur le siège antérieur), la salle de cinéma (de type courant) est un lieu de disponibilité...⁷⁶⁹

En occultant tout ce qui entoure le film, le noir transforme la salle en un lieu de disponibilité, de réceptivité. En « encadrant » l'écran, il manifeste son pouvoir d'absorption⁷⁷⁰ permet d'effacer le corps du spectateur en tant qu'individu ; il peut ainsi « libérer le spectateur de ses obligations de représentation, le priver de son droit d'apparition⁷⁷¹ », tout comme la nuit transforme l'individu en anonyme. La nuit du cinéma n'a rien de naturel, ni de neutre : on va au cinéma pour oublier et aussi pour s'oublier.

La disponibilité ou la réceptivité, pourrait être associé à l'idée de « vide ». Se mettre dans le noir serait une condition nécessaire pour se trouver en état d'abandon, physiquement et psychologiquement. Se vider permet de « recevoir » le film, avant d'être fasciné par lui : « Dans ce noir du cinéma [...] gît la fascination même du film (quel qu'il soit)⁷⁷². » Le noir permet de faire naître cette fascination.

Comme condition idéale à la rêverie ou à la fascination hypnotique du cinéma, le noir crée un lieu privilégié pour les surréalistes. Ce lien presque passionnel à la salle obscure apparaît dans des écrits de Robert Desnos : « Pour nous, pour nous seuls, les frères Lumière inventent le cinéma. Là, nous étions chez nous. Cette obscurité était celle de notre chambre avant de nous endormir. L'écran pouvait peut-être égaler nos rêves⁷⁷³. » Ou encore, « [...] nous allons dans les salles obscures chercher le rêve artificiel et peut-être l'excitant capable de peupler nos nuits désertées⁷⁷⁴. » Pour les surréalistes, l'obscurité est une condition primordiale de la rêverie, et la « nuit artificielle⁷⁷⁵ », inventée par la salle de cinéma, devient ainsi un lieu privilégié pour la rêverie éveillée dont rien ne peut nous extraire. Jean Goudal décrit ainsi cette force :

Entrons dans une salle où la pellicule perforée grésille dans l'obscurité. Dès l'entrée,

769 *Ibid.*, pp. 104-105.

770 Voir aussi Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 23-24 Cf Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne* [1980], Paris : Gallimard, 1990.

771 Alain Fleischer, *op. cit.*, p. 394.

772 Roland Barthes, *loc. cit.*, p. 105.

773 Robert Desnos, « "Fantômas", "Les vampires", "Les mystères de New York », *Le Soir*, le 26 février 1927, in Robert Desnos, *Les rayons et les ombres : cinéma*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas avec la collaboration de Nicolas Cervelle-Zonca, Paris : Gallimard, 1992, p. 84.

774 Robert Desnos, « Le rêve et le cinéma », *Paris-Journal*, 27 avril 1923, in *ibid.*, p. 32

775 Robert Desnos, « Réponse à une enquête sur "Les lettres, la pensée moderne et le cinéma », *Les Cahiers du mois*, n° 16-17, 1925, in *ibid.*, p. 77.

notre regard est guidé par le faisceau lumineux vers l'écran où, deux heures durant, il restera fixé. La vie de la rue n'existe plus. Nos affaires s'évanouissent, nos voisins disparaissent. Notre corps lui-même subit une sorte de dépersonnalisation temporaire, qui lui ôte le sentiment de sa propre existence. Nous en sommes plus que deux yeux rivés à dix mètres carrés de toile blanche⁷⁷⁶.

Dans le noir, tout s'efface, y compris le noir même, puisqu'on finit par ne plus le voir. Comme rien ne peut exister, sauf nos yeux et le film dans une situation de « vision bloquée⁷⁷⁷ », la perception de l'espace change : le noir transforme l'espace de la salle de projection en une sorte de « non-espace », ou en espace entre-deux, à savoir un espace entre la réalité et le rêve, entre le réel et l'irréel. Ce « non-espace » du noir est passager, et il ouvre un « accès » à l'univers illusoire et fictionnel du film. Le « non-espace » créé par le noir est un espace « à traverser ». Tout en restant immobile, le spectateur *traverse* le noir et *se projette* dans le monde imaginaire du film : le psychisme est mobilisé. Le « non-espace » de la salle noire donne l'« accès » à la séance d'hypnose cinématographique. Le noir transforme le lieu de la projection en site spécifique de la réception sensorielle. L'idée de *voir* un film serait une tentative de vivre une expérience. Le noir semble toujours un élément significatif dans la recherche de l'expérience immersive. En suggérant l'idée de la séance, « aller au cinéma »⁷⁷⁸ ne veut pas dire que « aller voir un film », mais *se rendre* dans le noir.

⁷⁷⁶ Jean Goudal, « Surréalisme et Cinéma », *La Revue Hebdomadaire*, le 21 février 1925, p. 348. Le texte est republié dans Alain et Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma : anthologie*, Paris : Seghers, 1976, p. 308.

⁷⁷⁷ « Tout ce que nous appelons "histoire du cinéma" est celle de la domestication du public, de son "immobilisation". [...] La crise de fréquentation des salles, c'est que de plus en plus de gens refusent "la vision bloquée" – sorte d'assignation à résidence à son siège, de condamnation au mutisme et à l'immobilité [...] » Serge Daney, « Du défilement au défilé », *La recherche photographique*, n° 7, numéro spécial, 1989, p. 49.

⁷⁷⁸ J'emprunte le propos de Serge Daney : « On n'allait pas "voir un film", on "allait au cinéma". » Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde. 2. Les Années Libé 1981-1985*, édition établie par Patrice Rollet, avec Jean-Claude Biette et Christophe Manon, Paris : P.O.L., 2002, p. 7.

La mise en forme du « non-espace » comme accès à la réalité fictive

La forme de « hangar noir » me semble particulièrement significative pour comprendre la spécificité du médium cinématographique. Le hangar noir incarnerait un espace en creux dont rien ne s'échappe, où tout est absorbé selon le principe d'un trou noir. Faire une salle de cinéma comme un « hangar noir », c'est inventer un monde dans lequel le spectateur peut entrer et être capturé, fasciné, absorbé, hypnotisé. Cette fonction du « hangar noir » fait penser aux études sur le dispositif du cinéma, menées par Jean-Louis Baudry⁷⁷⁹ et Christian Metz⁷⁸⁰. Dans une approche psychanalytique, les deux théoriciens du cinéma mettent l'accent sur un état régressif artificiel, déterminé par le dispositif cinématographique dont la singularité consiste en trois points : l'obscurité de la salle, la situation passive et l'immobilité forcée du sujet spectateur, la coupure au monde extérieur⁷⁸¹. De là, le noir de la salle s'attache à l'obscurité du mythe platonicien de la caverne.

Par le biais de l'*ombre*, Jacques Aumont remet en question le lien entre la fable de Platon et le dispositif cinématographique évoqué par Baudry et notamment la comparaison avec les esclaves de la caverne. Loin d'être halluciné ou en sous-motricité, aucun spectateur ne confond vraiment l'image perçue avec la réalité⁷⁸². Aumont explique que,

le dispositif est ce qui règle le rapport du spectateur à ses images *dans un certain contexte symbolique*. Or, ce qui apparaît au terme de ce survol des études relatives aux dispositifs d'images, c'est que ce contexte symbolique est aussi, nécessairement, un contexte social, puisque ni les symboles ni, plus largement, la sphère du symbolique en général, n'existent dans l'abstrait, mais sont déterminés par les caractères matériels des formations sociales qui les engendrent⁷⁸³.

L'obscurité de la salle reste un des éléments du dispositif de la projection de l'image mais sa dimension symbolique a aussi évolué en parallèle de l'histoire du cinéma. Depuis qu'elle « gagne du terrain⁷⁸⁴ » dans le domaine de l'art contemporain, la fonction du noir est

779 Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, n° 7-8, 1970, p. 3-13 ; et « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, n° 23, 1975, p. 56-72. Les textes sont repris dans Jean-Louis Baudry, *L'Effet-cinéma*, Paris : Albatros, 1978.

780 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1993 (1977).

781 Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique : un processus pour [re]penser l'anthropologie*, Paris : Téraèdre, 2009, p. 50-52.

782 Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre*, Paris : Vrin, 2012, p. 59.

783 Jacques Aumont, *L'image*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 147.

784 Philippe Dubois, « Présentation », in Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (dir.), *Extended*

aussi devenue un des éléments de jeu pour les artistes. Cependant, comme le remarque Dominique Païni,

la salle de cinéma n'est pas reconstituée des images dans les installations contemporaines, mais rapprochée de l'effet romantique du tableau unique qui émerge de l'obscurité. La salle de représentation des images projetées *gagne* un mur : celui opposé au mur frontal aboli par l'écran, mur auquel le spectateur s'adosse alors qu'il y tourne habituellement le dos avec l'interdiction de se retourner au cinéma pour maintenir l'hypnose spectatorielle⁷⁸⁵.

Dans des installations contemporaines, la mise au noir de l'espace garde sa fonction relative à la question de la visibilité. Mais la posture du spectateur change – de son immobilité à sa mobilité –, ce qui implique que le noir n'est plus la condition d'une séance hypnotisante, mais devient un élément « visible » et explicite pour la mise en scène et la fictionnalisation du récit de l'artiste.

- 1ère tentative — *Extramission 6 (Black Maria)* (2009) de Lindsay Seers

La Black Maria⁷⁸⁶ d'Edison – hangar noir et site de production de l'image – a été transformée par une artiste britannique en salle de projection, site de réception de l'image. Il s'agit d'*Extramission 6 (Black Maria)* de Lindsay Seers⁷⁸⁷. L'idée de la transformation se présente comme un élément vital de son œuvre.

Cinema. Le cinéma gagne du terrain, Pasian di Prato : Campanotto, p. 14. J'emprunte l'expression de Philippe Dubois dans son texte sur le lien entre le cinéma et l'art contemporain. À ce sujet, voir notamment, Dominique Païni (dir.), *Projections. Les transports de l'image*, Paris : Hazan/Le Fresnoy, 1997 ; Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris : Cahiers du cinéma, 2002 ; Raymond Bellour, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris : Éd. de la Différence, 2002 [1990] ; Raymond Bellour, *L'entre-images 2 : mots, images*, Paris : P.O.L., 1999 ; Philippe Dubois, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Yellow Now, 2011 ; Luc Vancheri, *Cinémas contemporains : du film à l'installation*, Lyon : Aléas, 2009, Luc Vancheri, *Le cinéma ou le dernier des arts*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 ; Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*, Paris : Macula, 2016.

785 Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris : Cahiers du cinéma, 2002, p. 69.

786 À propos de Black Maria de Thomas Edison, voir chapitre 4.1, la sous-partie intitulée « Le fond noir de la photographie au cinéma : Station physiologique et Black Maria ».

787 L'artiste britannique de formation, Lindsay Seers (1966-) commence ses activités artistiques en transformant son corps en caméra. Une simple prise de vue photographique incarnerait un processus de transformation corporelle et une forme de performance. Depuis 2009, notamment avec son œuvre *Extramission 6 (Black Maria)*, elle se consacre davantage aux recherches sur l'histoire des médias, et cherche à mettre en rapport celle-ci et son histoire personnelle. Elle transforme l'espace d'exposition en lieu spécifique comme cadre de son histoire pour adapter la configuration narrative à la fois factuelle et fictive. Une autre œuvre dans le même registre narratif s'intitule *It has to be this way* (2009-2010) dont l'histoire raconte la disparition de sa sœur, en plusieurs épisodes.



Fig. 8.19 *Extramission 6 (Black Maria)* (2009) de Lindsay Seers © Lindsay Seers, Matt's Gallery, London © Tate

Intéressée par l'histoire du cinéma et le médium photographique, Lindsay Seers se réapproprie le premier studio de cinéma de Thomas Edison, la *Black Maria*, pour projeter un film sur sa propre histoire (Fig. 8.19). Le film autobiographique raconte le lien entre sa vie personnelle et ses créations artistiques. Il est constitué d'éléments du genre « documentaire », tels des entretiens avec sa mère et ses amis, ou avec des experts, des anciennes photographies, des archives familiales. Ces séquences dévoilent un événement traumatique de la vie de Lindsay Seers : son mutisme jusqu'à l'âge de huit ans, puis la perte de sa capacité de mémoire « photographique » lorsqu'elle commence à parler. Elle cherchera à se transformer en caméra photographique pour renouer avec son enfance.

La mémoire « photographique », où ses yeux fonctionnaient comme l'objectif d'une caméra, lui a permis de garder en mémoire des images nettes et précises. L'avènement de la parole est interprété comme une étape vers l'abstraction de la connaissance, qui remplace l'expérience vivante et immédiate de la vision. Cette perte est donc, pour elle, traumatique. Elle décide d'utiliser son corps comme caméra et commence par mettre des morceaux de papiers sensibles dans la bouche pour capturer des images⁷⁸⁸ (Fig. 8.20). Le fait que l'artiste se transforme en appareil photographique serait, selon Michael Newman, « [...] une tentative de recapture de la nature totalement actuelle de ces premières images mémorisées⁷⁸⁹. »

⁷⁸⁸ Voir Marc Lenot, *Jour contre les appareils : de la photographie expérimentale*, Arles : Photosynthèses, 2017, p. 190-192.

⁷⁸⁹ (Traduction personnelle) Le texte original : « If, conversely, the advent of speech results in abstraction and the substitution of words for the vivid and immediate experience and memory of things, Seers turning herself into a camera is presented as if it were an attempt to recapture the fully present character of these early memory images. » Michael Newman, « Lindsay Seers' *Extramission 6 (Black Maria)* », texte publié

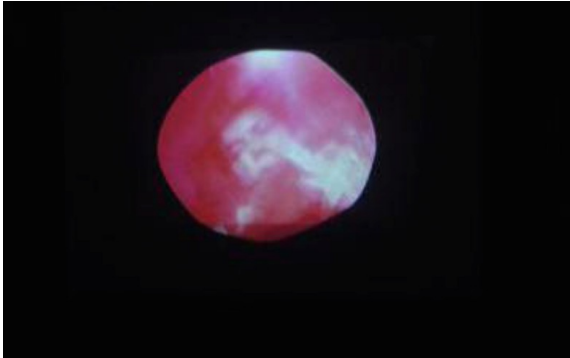


Fig.8.20 *Extramission 6 (Black Maria)* (2009) de Lindsay Seers ©Lindsay Seers, Matt's Gallery



Fig. 8.21 Vue de l'extérieur d'*Extramission 6 (Black Maria)* de Lindsay Seers au Kiasma Museum of Contemporary Art (Finlande) en 2013 © Lindsay Seers

Le film est toutefois composé d'un ensemble d'histoires invraisemblables⁷⁹⁰. Cette fictionnalisation me semble exprimer la nécessité de la transformation : son propre corps devient un outil de communication, un moyen d'expression, que ce soit en tant que caméra ou projecteur (Fig. 8.22). Il lui permet d'interroger, de manière très personnelle et presque fantastique, la spécificité du médium d'optique ainsi que son mode de production d'image, et de proposer un nouveau modèle de perception. À travers ces transformations, elle quitte le corps réceptif pour devenir un productif. Pour raconter ce processus à la fois physique et psychologique de transformation, elle construit une salle de projection en s'inspirant de la Black Maria d'Edison. Lieu emblématique dans l'histoire du cinéma, mais aussi excentrique, la Black Maria est déjà un lieu « échappant à toute catégorisation architecturale ou fonctionnelle⁷⁹¹ ». Et cette caractéristique ressemble à l'histoire de Lindsay Seers. En faisant le parallèle entre le commencement de l'histoire du cinéma et celui de son histoire autobiographique, elle utilise ce lieu comme origine de la création cinématographique, afin de donner un « accès » à son histoire, la source vitale de toute sa création.

à l'occasion de l'exposition à Gallery TPW, en avril 2011. (Toronto, Canada). [En ligne] URL : http://www.lindsayseers.info/work_node/288#2 Consulté le 1 septembre 2018.

790 Dans le film, sa mère raconte l'existence d'un gène de médium dans la famille : la grand-mère de l'artiste était une voyante, sa mère cherchait des remèdes chez des médecins mais aussi chez des voyants pour soigner le mutisme de sa fille, etc.

791 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris : Macula, 2012, p. 57.



Fig. 8.22 Vue de l'intérieur d'*Extramission 6 (Black Maria)* (2009) de Lindsay Seers
© Lindsay Seers, Matt's Gallery, London

Le site de production de l'image est ainsi transformé en lieu de projection. Le bâtiment ne fonctionne plus de la même manière : le toit n'est plus mobile, et la lumière du jour ne peut plus entrer. La construction de Seers préserve uniquement l'obscurité de la *Black Maria*. Elle exploite cette obscurité en tant que matériau de la perception, la condition de la visibilité et la métaphore de la fictionnalisation. La mise au noir s'opère dans l'apparence de la structure, à l'intérieur de la salle et aussi dans la fictionnalisation comme occultation de son histoire. Dans cette démarche, pour se rapprocher de l'origine de la chose, il faut se rendre dans le noir. Parce qu'il s'agit avant tout d'une expérience corporelle.

Considérée comme une première œuvre en référence directe à l'histoire du cinéma, *Extramission 6 (Black Maria)* met en lien un site historique de production de l'image et un autre de production de la mémoire et de l'histoire. La *Black Maria* de Lindsay Seers est un lieu de projection, où s'expriment ses réflexions, ses fantasmes et sa propre construction d'identité. Mais ce lieu de projection est bien différent d'une salle de cinéma, du fait que cette « caverne » se trouve dans l'espace d'exposition.

En revanche, l'installation fait cohabiter visuellement les projections et les flâneurs des expositions d'art vidéo.

la noirceur du dispositif renforce l'intimité et l'étrangeté du récit personnelle de l'artiste, mais elle n'isole pas le visiteur-spectateur. Le corps du spectateur n'est plus un simple corps réceptif, immobile et hypnotisé, pour comprendre le mystère, il devient un corps actif, constamment dans l'interrogation sur les images et la mise en lien entre le réel et la fiction. La présence du spectateur est une « présence active et constructive⁷⁹² ».

- 2ème tentative — *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller

Pour que la salle noire soit *perçue* comme une partie intégrante du dispositif cinématographique, certains artistes modifient la spatialité de la salle et jouent avec la perception de l'espace dans l'obscurité. Ils travaillent sur la conception architecturale et tentent de remettre en question les sensations habituelles associées à la salle obscure, afin d'élargir la perception spectatorielle. Lorsque la « black box » du cinéma s'installe dans le « white cube » de l'exposition, l'obscurité pourrait ne plus être une simple condition pour la visibilité du spectateur. Elle peut être mise en forme, comme la Black Maria de Lindsay Seers, même si cette forme est chargée de sens culturels et métaphoriques.

La salle obscure du cinéma est un lieu spécifique qui propose un environnement perceptif différent. Dans cet environnement, le noir joue un rôle décisif pour le conditionnement perceptif et il incarne même une spécificité du lieu. La salle de cinéma et le noir sont indissociables.

En combinant un travail sonore et une structure de diorama, Janet Cardiff et George Bures Miller⁷⁹³ ont installé une salle de cinéma dans un lieu d'exposition : *The Paradise Institute*. Ce n'est pas une simple reproduction du dispositif cinématographique, mais « une installation expérientielle qui transcende la physicalité familière définissant l'espace par le biais de la sculpture, la performance, la vidéo et le son⁷⁹⁴. » La salle de cinéma se

792 Jean-Luc Nancy, L'évidence du film : Abbas Kiarostami

793 Les deux artistes canadiens, Janet Cardiff (1957-) et George Bures Miller (1960-) ont collaboré depuis une vingtaine d'années. Souvent sous forme d'installation ou d'« audio walk », le travail de Janet Cardiff est notamment centré sur le son. *The Paradise Institute* a été présenté dans le pavillon canadien à la Biennale de Venise en 2001. La conception de *The Paradise Institute* est proche de celle de *The Dark Pool* (1995), *Muriel Lake Incident* (1999), *Cabin Fever* (2004), dans lesquelles l'enregistrement sonore met en relief la fiction d'un genre très cinématographique et provoque chez le spectateur une sensation du réel face aux éléments décoratifs.

794 Wayne Baerwaldt, « Les fantômes du paradis », in Wayne Baerwaldt, Janet Cardiff, George Bures Miller,

présente toujours un comme accès à la fiction filmique, mais, en même temps, grâce aux multiples couches sonores, une autre fiction se crée dans le noir qui est à la fois le hors-champ du film et le lieu réel où se trouve le spectateur. Le noir forme le lieu où se mélangent la réalité et la fiction. L'expérience cinématographique proposée par les deux artistes transcende la vision et l'ouïe ordinaire de chaque spectateur dans une salle classique, avec une prise de conscience de la spatialité du dispositif.



Fig. 8.23 *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller
© Janet Cardiff and George Bures Miller, courtesy of the artists and Luhring Augustine, New York

L'apparence architecturale de *The Paradise Institute* ne ressemble pas à celle d'une salle de cinéma standard (Fig. 8.23). La structure est irrégulière, couverte de contreplaqué en bois, et elle contient deux parties dissymétriques : la partie accessible pour le visiteur-spectateur contient deux escaliers qui amènent vers deux portes donnant sur deux rangées de siège en velours rouge, de taille normale ; une autre partie inaccessible – une salle de cinéma en miniature – n'est visible qu'à l'intérieur. Les spectateurs (17 personnes à la fois) sont invités à monter l'escalier pour entrer dans cette salle faiblement éclairée et

Janet Cardiff and George Bures Miller : The Paradise Institute, Canada, XLIX Biennale di Venezia, Winnipeg, Manitoba : Plug In Editions, 2001, p. 4.

climatisée. Une fois installés dans leurs sièges, la fausse perspective fabriquée par la maquette réaliste transforme leurs visions et leur donne l'impression qu'ils sont placés au niveau balcon d'une grande salle. Les sièges, le tapis, le cadre d'écran en bois, tous ces éléments évoquent la vision classique correspondant à une salle de cinéma à l'italienne du style des années 1940.

Ce processus d'entrée dans la salle rappelle l'expérience cinématographique familière à chacun : on est dans un cinéma en attendant une projection. Une fois que tout le monde est installé, les deux portes se ferment et la sortie ne sera autorisée qu'à la fin de projection. Chaque spectateur est équipé d'un casque stéréophonique. L'obscurité s'installe et chacun est enfermé par le noir (Fig. 8.24). Le casque transmet aux oreilles un bruit de fond et chacun accède à un deuxième niveau d'enfermement, cette fois-ci, par le son immersif. On ne voit pas encore les images, on commence à entendre un chant de femme et des voix qui parlent entre elles dans la salle. Puis on entend une voix d'homme issue de la projection du film, le film semble commencer. Dans le noir, la voix apparaît avant les images.

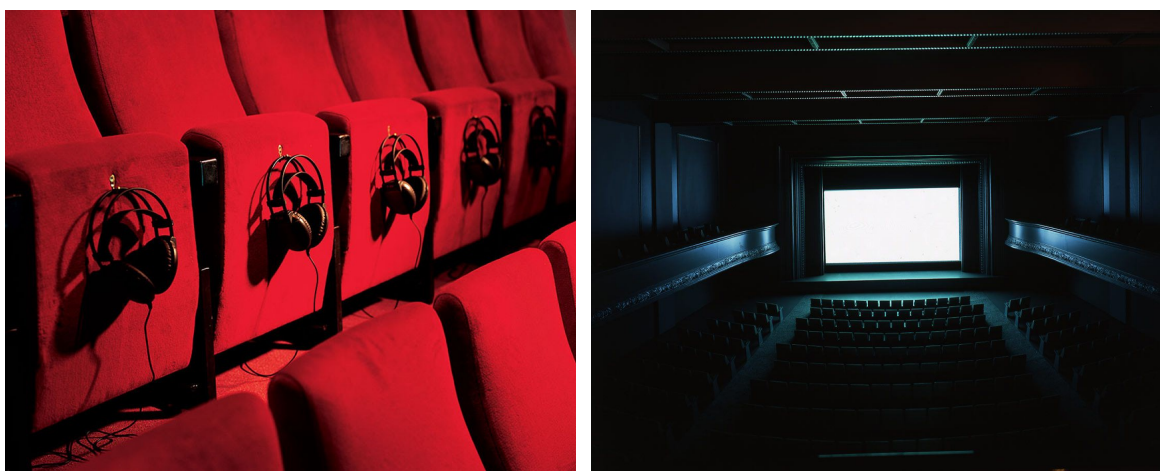


Fig. 8.24 *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller
© Janet Cardiff and George Bures Miller, courtesy of the artists and Luhring Augustine, New York

Le film, constitué des éléments dramatiques stéréotypés du cinéma hollywoodien (Fig. 8.25), n'est qu'un prétexte. Durant les 13 minutes de projection, le spectateur sera constamment tiraillé entre différentes couches sonores créant une confusion entre fiction et réalité.



Fig. 8.25 Les captures d'images du film diffusé dans *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller
 © Janet Cardiff and George Bures Miller, courtesy of the artists and Luhring Augustine, New York

L'enregistrement binaural du son utilisé par Janet Cardiff permet de provoquer une sensation sonore en trois dimensions, une illusion proche de notre perception auditive du quotidien. On a l'impression que le son n'est pas dans le casque mais dans la salle, autour de nous. Le matériau sonore recouvre trois niveaux : la bande sonore du film projeté dans une grande salle ; des voix issues de l'entourage, comme s'il y avait quelqu'un qui chuchote à l'oreille ; les bruits de la salle.

Ces trois couches de son sont mises en lien par une composition subtile et complexe. Le son de la salle peut être parfois un simple commentaire sur le film, ou parfois provoque même l'interaction avec le récit du film. Par exemple, lorsque le spectateur entend la sonnerie d'un téléphone portable dans la salle, le personnage du film se réveille presque en même temps, comme s'il était situé dans le même espace que le spectateur, et qu'il était aussi dérangé par le téléphone. Le spectateur est donc dans une situation à la fois très cinématographique (avec une bande de son synchrone avec la projection) et très proche du réel (avec des sons hors du film très réalistes et inattendus, qui se trouvent dans la salle et qui rappelle qu'on est dans une salle). Son attention est constamment partagée entre le film et les bruits dans la salle. Comme le remarque l'artiste,

Il est intéressant de voir comment un effet sonore peut complètement transformer et affecter un lieu. En ajoutant des bruissements de feuilles, une personne qui court ou quelques morceaux de musique effrayante, la réalité devient soudainement un événement filmique⁷⁹⁵.

⁷⁹⁵ (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « It is interesting how a sound effect can completely transform and affect a location. By adding the sound of rustling leaves, someone running by, or a few bars of scary music, all of a sudden reality turns into a filmic event. » Mirjam Schaub, *Janet Cardiff. The Walk Book*, Vienne : Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2005, p. 25.



Fig. 8.26 *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller
© Janet Cardiff and George Bures Miller, courtesy of the artists and Luhring Augustine, New York

La fiction ne se trouve plus uniquement dans le film. Elle est mise en relief par les couches sonores, et se déploie dans la salle réelle. La salle noire ne peut plus être l'indice du réel, puisqu'elle devient un autre espace de fiction. Et le spectateur est placé au milieu de cette fiction. En exposant la salle noire comme dispositif du cinéma, Janet Cardiff et George Bures Miller remettent en question son conditionnement spécifique et l'expérience habituelle du spectateur dans un tel espace conventionnel. Le spectateur-visiteur de l'exposition retrouve la position immobile d'un spectateur du cinéma, mais il est transposé par le son dans différents espaces, dans les espaces auparavant « effacés » par le noir. À travers le son, la substance réelle du « non-espace » est subtilement rendue perceptible. Un spectateur n'est plus seulement « deux yeux rivés à dix mètres carrés de toile blanche », il est connecté et reconnecté avec l'espace de devant, de derrière, des côtés... bien que sa perception soit un mélange de fiction et de réalité. Cette perception confuse est produite par l'interaction d'éléments normalement distincts : la vue et l'ouïe, le champ de l'image et le hors-champ, le film et le noir, la fiction projetée et les événements proches. Le spectateur de *The Paradise Institute* est en train de vivre une expérience sensorielle très cinématographique, comme dans une salle de cinéma, mais cette fois la fiction portée par le noir dépasse celle du film. L'expérience du spectateur de cinéma est stimulée par la

dislocation entre la vue et l'ouïe. Comme le disait Janet Cardiff,

Avec cette pièce, nous travaillons à un certain niveau de la réalité cinématographique et ensuite, avec la partie audio, nous essayons de pousser le vécu du public un peu plus loin afin de vivifier leurs sens. Il s'agit, entre autres, de pousser plus loin le sentiment de se sentir vivant⁷⁹⁶.

L'idée de la salle de cinéma dans l'esprit de chaque spectateur me semble essentielle pour la mise en doute de la perception acoustique entre la réalité et la fiction. *The Paradise Institute* conserve toutes les conditions du confort – l'espace, le siège en velours rouge et le noir d'environnement – d'une salle de cinéma conventionnelle, pour que le spectateur perde conscience de son corps et puisse plonger dans le monde du film. Cependant, le noir de la salle comme « non-espace » offre un espace clos sans forme, qui est un terrain idéal pour ce jeu de confusion, dans lequel le spectateur est placé au centre et impliqué de façon immersive. Entouré par ce noir qu'il devait oublier, le spectateur ressent physiquement, à travers sa perception acoustique, l'espace où il se trouve. Ici, rien ne semble effacé par le noir. Le noir n'est plus la substance de la rêverie comme disait Roland Barthes, mais il permet d'ouvrir une autre dimension imaginaire. Le spectateur n'est pas vraiment transporté dans le monde du film, en revanche, il est transposé partout et s'immerge dans un monde de *cinéma*. On pourrait dire que l'œuvre de Cardiff et Miller crée une « confusion productive » qui permet d'« encourager le développement d'un "second regard" à partir du son⁷⁹⁷ ». Et le noir de la salle serait une condition productive de cette nouvelle expérience cinématographique.

796 « J'aurais voulu entrer dans le tableau. » Conversation entre Brigitte Kölle, Janet Cardiff et George Bures Miller », in Wayne Baerwaldt, Janet Cardiff, George Bures Miller, *op. cit.*, p. 14.

797 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « The thrown voice enables artistes [...] to sow "productive confusion", or more positively, to encourage the development of the "second sight" derived from sound. » Catherine Elwes, *Installation and the Moving Image*, New York/Chichester : Columbia University Press, 2015, p. 216.

8.4 La salle noire de cinéma : du « non-espace » hypnotique au lieu de révélation

The Film Guild Cinema, 1928-1929, New York

Contemporain que Robert Mallet-Stevens, l'architecte-artiste autrichien Frederick Kiesler (1890-1965) défend aussi l'idée d'un cinéma en tant que nouvelle forme d'art qui mérite une architecture spécifique pour s'exprimer. Avant de construire son cinéma, il expérimente déjà, dans ses travaux de scénographie pour le théâtre⁷⁹⁸, ses idées artistiques autour de l'espace, du temps, du mouvement, et de la vision. On retrouve ses idées dans son projet architectural – le Film Guild Cinema⁷⁹⁹ – conçu en 1928-29 pour l'association Film Arts Guild à New York.

Inauguré en 1929, toute la conception du Film Guild Cinema s'inspire de la spécificité artistique du médium cinématographique. Avec l'objectif d'aller au-delà du simple lieu de divertissement, le cinéma de Kiesler est conçu pour offrir aux spectateurs « une expérience qui pourrait les transporter vers un espace spirituel de révélation, le domaine transcendantal de la quatrième dimension⁸⁰⁰. » Pour ce faire, la salle de

798 Au début de sa carrière, ses activités sont plutôt liées au théâtre, soit pour le travail de la scénographie, soit pour des manifestations sur le théâtre, comme par exemple le projet « City in Space » pour l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels moderne à Paris en 1925. Le premier travail artistique de Frederick Kiesler est la scénographie de la pièce de Karel Čapek, *R.U.R.*, dont la première a eu lieu à Berlin le 29 mars 1923, au Theater am Kurfürstendamm. Pour ce drame du robot « R.U.R. », Kiesler met l'accent sur l'aspect esthétique de la technique et de la machine, et utilise un écran en rétroprojection sur scène pour remplacer le fond peint traditionnel du théâtre. Cette installation de projection cinématographique est conçue pour créer le mouvement et susciter une interaction entre l'illusion et la réalité. Selon Kiesler, « c'était un concept théâtral visant à créer la tension dans l'espace. » Cette installation attire des artistes avant-gardistes de l'époque, puisqu'il met en avant, de manière artistique et innovatrice, l'énergie de la technique moderne. Avec le retour enthousiaste des artistes comme Hans Richter et Theo van Doesburg, Frederick Kiesler fait son entrée dans le cercle de l'avant-garde. La même année, il rejoint le groupe artistique, *De Stijl*. Deux ans plus tard, il élabore un plan *Endless Theater* pour créer « un théâtre universel, infini et sans scène ». L'idée de l'infini se retrouvera aussi dans plusieurs de ses projets architecturaux jusqu'à son ultime projet inachevé, *Endless House*. Voir Frederick Kiesler, « Utilisation du cinéma en 1922, dans *R.U.R.*, de Karel Čapek » (Conférence prononcée à la Yale School of Architecture, 1947), trad. de l'anglais par Jacques Bosser, in Chantal Béret (dir.), *Frederick Kiesler : artiste-architecte*, Paris : Centre George Pompidou, 1996, p. 42-43 ; Barbara Lesák, « Kiesler et le théâtre », in *ibid.*, p. 25-33.

799 Le Film Guild Cinema se situe à 52-54 West Eighth Street à New York. En 1930, le local est loué par d'autres personnes et le nom du Film Guild Cinema est remplacé par Eighth Street Playhouse. Le fameux écran – *Screen-o-scope* – de Kiesler a été enlevé. Pour la genèse du projet et son évolution, voir Richard Bacheler, « Le Film Guild Cinema », in *ibid.*, p. 55-63 ; Laura M. McGuire, « A Movie House in Space and Time : Frederick Kiesler's Film Arts Guild Cinema, New York, 1929 », *Studies in the Decorative Arts*, Vol. 14, No. 2 (Spring-Summer 2007), p. 45-78.

800 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « The theater would provide an experience that could transport them to a revelatory, spiritual place — a transcendental realm of the fourth dimension. » Laura M. McGuire, *loc. cit.*, p. 45.

projection – comme lieu de démonstration de la puissance cinématographique – est placée au centre de du projet de la construction : les plafonds, les murs ou les éléments décoratifs sont orientés vers l'écran. Cette configuration est le point le plus innovateur du projet. Toute la conception est dominée par la couleur noire⁸⁰¹, plus quelques contrastes avec le blanc, car, pour l'architecte, le cinéma est justement caractérisé par le blanc et le noir⁸⁰², par la lumière et l'absence de lumière.

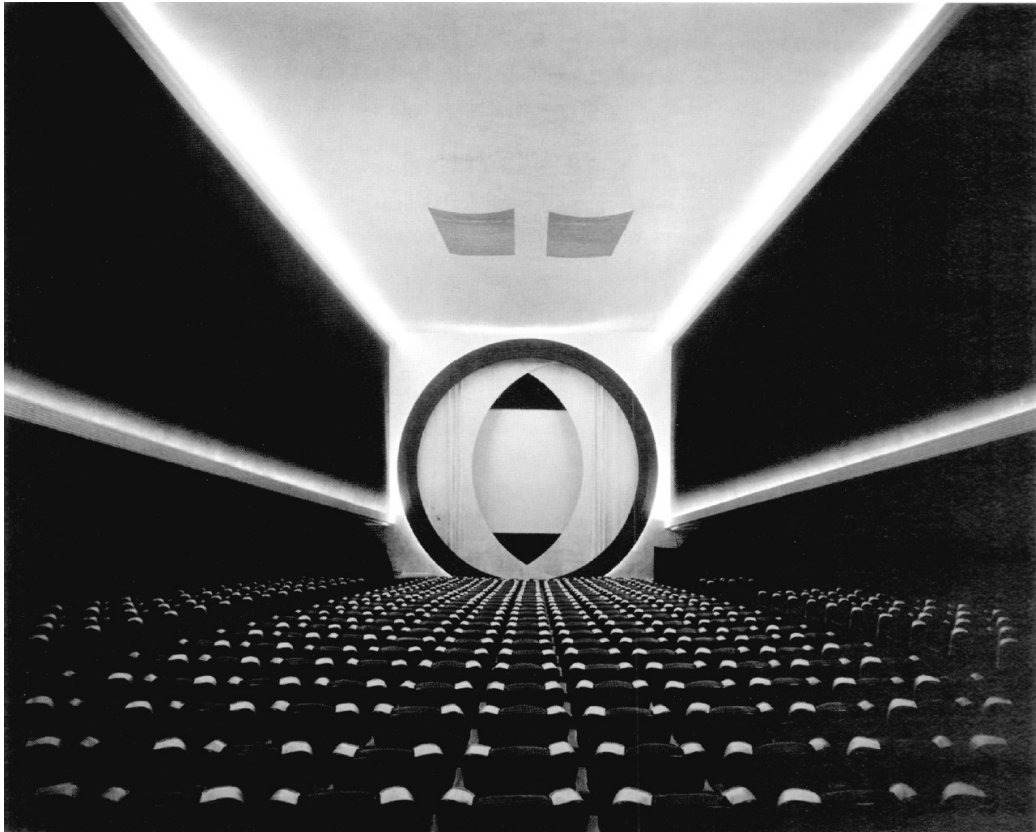


Fig. 8.27 Le Film Guild Cinema, vue de la salle, 1929, Archives Frederick Kiesler, New York.

Également composée du noir et du blanc, la salle de projection est conçue à partir de l'idée de la caméra : l'écran, situé au centre, que Kiesler appelle le *Screen-o-scope*, représente l'objectif de la caméra, et sa taille peut être modifiée par les panneaux mécaniques sous forme de diaphragme qui remplacent les rideaux traditionnels (Fig. 8.27). Le spectateur voit le film comme s'il regardait le monde à travers l'objectif de la

801 La façade de l'immeuble est peinte en noir (sur laquelle il y a des pilastres en ligne blanche horizontales ou verticales), et le tapis, les éléments décoratifs, les murs sont aussi principalement en noir.

802 Walter Rendell Story, « Picture Theaters Made to Fit Our Day », *The New York Times*, le 9 juin 1929, SM8. Cité par Laura M. McGuire, *ibid.*, p. 49.

caméra. L'œil du spectateur peut s'identifier à celui de la caméra. Les éléments de décoration minimalistes forment visuellement un cône pour guider le regard du spectateur vers l'écran et, de même, l'écran est lui-même concave pour donner « l'effet d'être orienté vers chaque spectateur, quelle que soit la place de celui-ci dans la salle »⁸⁰³. La manière de montrer les images et comment le public peut les voir sont les priorités de la conception du Film Guild Cinema. La vue est le sens privilégié de cette configuration. Cependant, pour éviter que le spectateur se sente enfermé par le seul point lumineux lorsqu'il est plongé dans le noir, Kiesler a imaginé un système de multi-projection⁸⁰⁴ (le *Projectoscope*) pour projeter les images sur les murs et sur le plafond. Il tente de construire un monde total d'images cinématiques, un espace « suspendu », dans lequel le spectateur s'immerge.

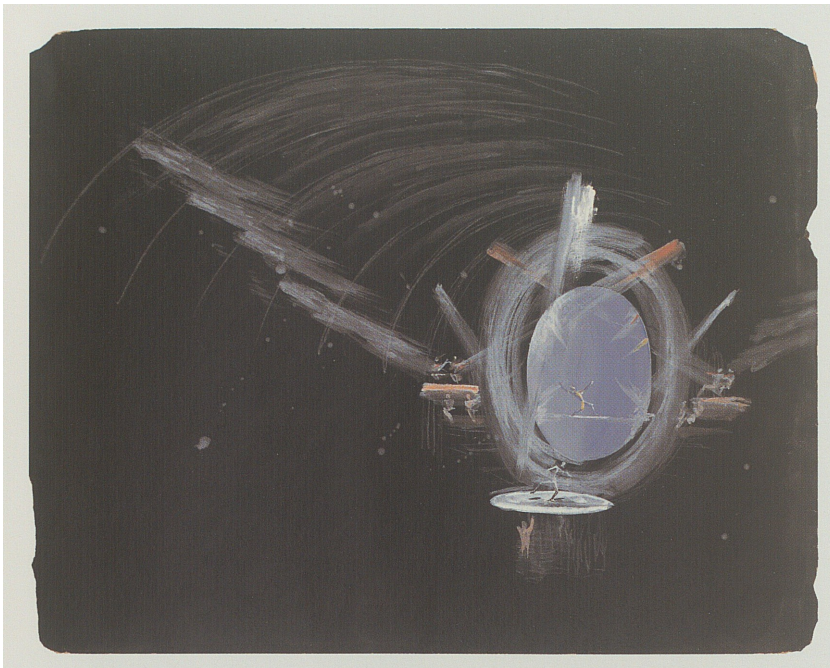


Fig. 8.28 Frederick Kiesler, Études de la lumière et l'image pour Film Guild Cinema, 1928-29. Illustration tiré du livre de Dieter Bogner, *Frederick Kiesler : Inside the Endless House*, Vienne : Böhlau, 1997, p. 42.

D'après un dessin de Kiesler (Fig. 8.28), on a l'impression qu'à l'aide de la multi-projection, l'image projetée acquiert une apparence tridimensionnelle, transportée partout dans le noir. C'est aussi « la plus importante qualité » du dispositif, selon Kiesler : « le pouvoir de susciter une attention concentrée, et, dans le même temps, de détruire la

803 Pour que la visibilité soit uniforme, Kiesler n'utilise donc plus les rangées de sièges traditionnels, mais le « stadium seating », c'est-à-dire, la disposition des sièges en stade. Cet usage s'inspire de la *Grosse Schauspielhaus* de Max Reinhardt. Voir Richard Bachelier, *op. cit.*, p. 59 et p. 64.

804 Il s'agit d'un appareil constitué de trente-six projecteurs. Mais il n'a jamais été construit. Selon Richard Becherer, « cet appareil aurait fonctionné un peu comme le planétarium de Zeiss, construit en 1928, en Allemagne [...] Certaines ouvertures prévues pour ces projecteurs ponctuent cependant toujours les murs des cabines de projection latérales du Film Guild Cinema ». *Ibid.*, p. 64.

sensation de confinement qui peut facilement se produire lorsque le spectateur se concentre sur l'écran⁸⁰⁵. » Cette mise en scène de la multi-projection peut être considérée comme une première forme de l'*Expanded Cinema*.

Dans ce dispositif, il y a donc deux forces qui se confrontent : l'une est la focalisation autoritaire de la vue sur le *Screen-o-scope*, et l'autre est produite par la multiplication de la projection qui ouvre l'espace de l'image. Le regard du spectateur ne peut pas se concentrer et flotte sur différentes surfaces de la salle. Kiesler imagine que, dans une telle configuration, « le spectateur doit pouvoir se perdre lui-même dans un espace imaginaire infini, même si l'écran implique le contraire⁸⁰⁶ ». Faire coïncider l'espace architectural avec celui de l'image permettrait de transformer l'espace architectural en espace imaginaire, aussi large que le regard du spectateur. Si le Film Guild Cinema, comme le dit Becherer, « c'est une image en soi⁸⁰⁷ », la salle noire est son seul support possible.

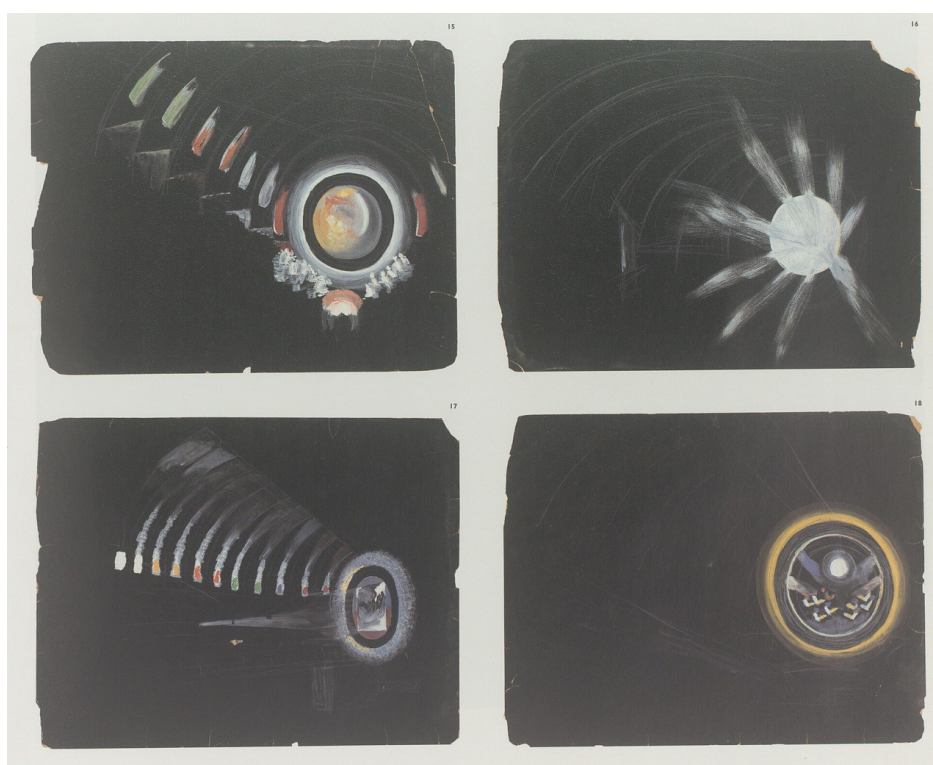


Fig. 8.29 Frederick Kiesler, Études de la lumière et l'image pour Film Guild Cinema, 1928-29. Illustration tiré du livre de Dieter Bogner, *Frederick Kiesler : Inside the Endless House*, Vienne : Böhlau, 1997, p. 43

805 Frederick Kiesler, *Building a Cinema Theater*, New York Evening Post, février 1929, extrait traduit de l'anglais par Jacques Bossier, in Chantal Béret, *op. cit.*, p. 64.

806 *Ibid.*

807 Richard Becherer, *op. cit.*, p. 55.

Seul un environnement noir aurait pu mettre en œuvre une telle expérimentation. Dans la recherche de Kiesler, la mise au noir de la salle était une condition *sine qua non* pour exprimer toute la potentialité plastique de la projection lumineuse. La salle noire devient un lieu privilégié pour une expérience de la révélation visuelle. Dans les dessins préparatoires de Kiesler sur ce projet (Fig. 8.29), on peut voir comment l'architecte imaginait la projection se propager telle une énergie dans l'espace. Pour atteindre ce sentiment d'infini, cet espace n'était qu'en noir, car seul le noir permet d'effacer tous les limites visuelles d'un espace physique afin d'accueillir toutes sortes de projection imaginable.

L'expérience proposée par Kiesler dans le Film Guild Cinema est centrée sur le visuel, mais la configuration presque paradoxale du *Screen-o-scope* et du *Projectoscope* remet en question les facultés de l'œil. Elle susciterait « une nouvelle voie vers une tactilité des mondes », au travers d'une nouvelle expérience immersive dans le noir du cinéma.

The Invisible Cinema, 1970, New York

Afin de donner au film toute sa force lumineuse, le noir d'environnement apparaît toujours comme premier critère du dispositif cinématographique. Pour optimiser les effets recherchés dans leurs films, certains cinéastes expérimentaux vont encore plus loin dans la recherche de la mise au noir de la salle de projection. Une des tentatives les plus radicales est *The Invisible Cinema* de Peter Kubelka⁸⁰⁸ pour l'Anthology Film Archives⁸⁰⁹.

⁸⁰⁸Né à Vienne, Peter Kubelka (1934-) est considéré comme l'une des plus grandes figures du cinéma expérimental. Il est à la fois cinéaste et musicien, mais aussi théoricien, cuisinier, co-fondateur de l'Anthology Film Archives à New York – le lieu emblématique du cinéma underground américain, ouvert en 1970 – et aussi celui de l'Österreichisches Filmmuseum de Vienne. À la fin des années 1950, il invente le cinéma métrique. Il s'agit d'une notion proche de la composition de la musique sérielle. Il nécessite un travail très précis puisque l'unité de base du film n'est plus le plan mais le photogramme. La composition des photogrammes peut être transcrite comme une sorte de partition visuelle. Réalisé entre 1958-1960, son *Arnulf Rainer*, l'œuvre la plus radicale du cinéma métrique, n'est composé que de photogrammes en noir et blanc. L'articulation entre l'image et le son se construit donc à partir des éléments les plus purs du médium cinématographique, à savoir la lumière, l'obscurité, le son et le silence. Ce film peut être considéré comme une « définition du cinéma », indissociable de l'expérience sensorielle que propose ce médium. Pour réduire l'importance de la vision, Kubelka développe un intérêt et une passion pour la cuisine. Il offre des cours sur la cuisine en tant que forme artistique à l'école des beaux-arts de Francfort pendant plusieurs années. Par rapport au cinéma métrique, voir Christian Lebrat, *Peter Kubelka*, Paris : Paris Expérimental, 1990 ; Dominique Païni, « Ballet d'ombres. Autour d'*Adebar* de Peter Kubelka », *La Revue Cinéma*, n° 12, automne, 2006, p. 103-111.

⁸⁰⁹Selon Kubelka, l'idée de la construction de l'*Invisible Cinema* a été conçue en 1958, lorsque Kubelka a fait *Schwechater*, un film publicitaire expérimental. Mais les circonstances en Autriche ne lui permettaient pas de le construire. Grâce au soutien financier de Jerome Hill, le projet a été réalisé en 1970. Cette salle construite, par Giorgio Cavaglieri, pour l'Anthology Film Archives a été situé à 425 Lafayette Street à New

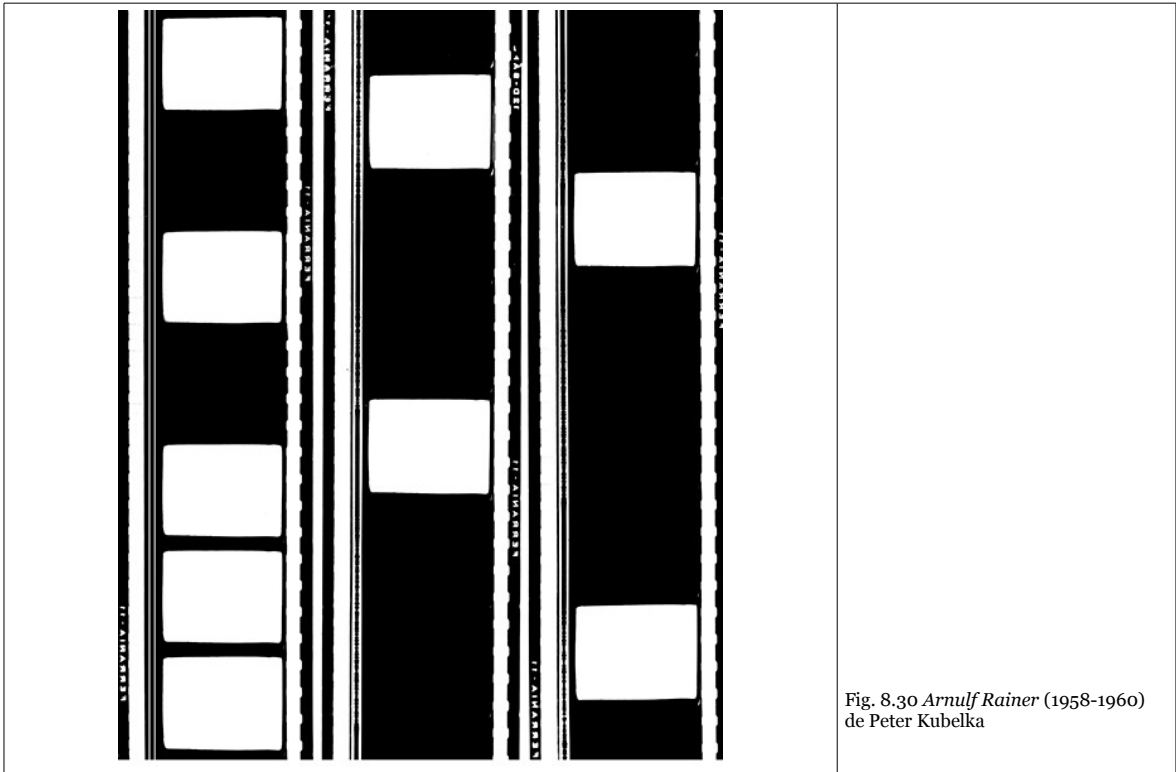


Fig. 8.30 *Arnulf Rainer* (1958-1960)
de Peter Kubelka

Les œuvres filmiques de Peter Kubelka se construisent dans une recherche essentialiste sur la base du médium cinématographique (Fig. 8.30). Dans ce désir d'aller à l'essentiel, le cinéaste a conçu une salle de cinéma pour projeter des films sur l'essence du cinéma⁸¹⁰. Pour Kubelka, « une salle de cinéma idéale ne devrait pas du tout être ressentie, ne devrait pas avoir sa propre existence, elle ne devrait pratiquement pas exister⁸¹¹ ». Une salle de projection est pour lui « une machine à voir⁸¹² » : « comme les autres machines

York. Deux ans après, suite au décès de Jerome Hill, le financement de la salle devient difficile. Cette salle fut détruite au moment du déménagement des archives en 1974. Voir Sky Sitney, « The Search of the Invisible Cinema », *Grey Room*, n° 19, Spring 2005, p. 103. Ce texte a réuni les entretiens avec P. Adam Sitney, Jonas Mekas, Stan Brakhage et Kan Kelman, et le propos de Kubelka est issu des autres sources ; Peter Kubelka, « The Invisible Cinema », *Design Quarterly* [En ligne], No. 93, Film Spaces, 1974, p. 35. Le texte de Kubelka a été publié un peu après la destruction du cinéma. Consulté le 23 août 2018. URL : <https://www.jstor.org/stable/4090908>

810 Cette salle a notamment été conçue pour présenter une programmation issue de la collection de l'Anthology Film Archives, qui regroupe les œuvres filmiques qui définissent le cinéma en tant que forme d'art. Ce programme est conçu sous forme de cycle permanent pour montrer au public pendant toute l'année l'essence de l'art cinématographique et aussi pour servir d'outil critique vis-à-vis de l'histoire du cinéma. Voir la présentation du programme « Essential Cinema » sur le site officiel de l'Anthology Film Archives. URL : <http://anthologyfilmarchives.org/about/essential-cinema>

811 Le texte original en anglais: « I gave this concept of cinema the name "invisible cinema" to underline the fact that an ideal cinema should not at all be felt, should not lead its own life, it should practically not be there. » Peter Kubelka, *loc. cit.*, p. 32.

812 Peter Kubelka : « I called the Cinema a machine for viewing in order to stress its functional character as a cinema. [...] Cinema really is a machine, like a camera or an editing table. » *Ibid.*, p. 35.

dont dépend le film, caméras, développeurs, tireuses, tables de montage et projecteurs, la pièce dans laquelle on voit un film devrait également être une machine conçue pour le visionnage de films⁸¹³ ». Kubelka explique que cette idée est déjà présente dans la machine inventée en 1894 : le Cinématographe des frères Lumière⁸¹⁴. La particularité du Cinématographe est qu'il est utilisé à la fois comme caméra et comme projecteur. Pour projeter le film, il suffit d'inverser le processus mécanique de la prise de vue. On trouve déjà, dans cette caméra, la forme essentielle de la salle de projection, à savoir l'obscurité. Puisque, dans une caméra, entre l'objectif (l'œil) et la pellicule, aucune lumière ne doit entrer sinon l'image sera altérée. Autrement dit, le boîtier est une chambre *noire*. Ce principe est identique pour la salle de projection, car la projection ne fonctionnerait pas sous la lumière du jour. Entre l'œil du spectateur et le film, il ne doit pas y avoir d'autre source de lumière, tout doit être noir et les seules choses que l'on puisse voir et entendre sont l'écran et le son provenant du milieu de l'écran⁸¹⁵. Pourquoi le nom d' *Invisible Cinema* : « parce que la salle, dit Peter Kubelka, on ne doit pas la voir⁸¹⁶. » Ainsi, dans son *Invisible Cinema*, tout est recouvert de velours noir ou peint en noir, sauf l'écran (Fig. 8.31). L'idée est de créer « une situation où le spectateur ne voit que ce que l'auteur donne à voir et n'écoute que ce que l'auteur donne à écouter⁸¹⁷. » Le « non-espace » du noir suspend sa propre existence pour ne faire exister que le faisceau de lumière qui transporte l'image, et donc le message de l'auteur.

813 Anthology Committee, « Anthology Film Archives », *Filmmakers Newsletter*, Février 1971. Cité par Sky Sitney, *loc. cit.*, p. 103.

814 Voir le documentaire sur Peter Kubelka de Martina Kudláček, *Fragments of Kubelka* (232 minutes), 2012.

815 Lors de son entretien avec Martina Kudláček, Peter Kubelka parle de sa conception du *Invisible Cinema* et de ses souvenirs : « In a camera, between eye and storage, and negative, there cannot be any other light, because it would ruin the image. It has to be completely dark. So the same goes for the projection room, because the projection cannot function in day light. It has to be black. [...] I wanted to create an ideal cinema which guaranteed the viewer that he would see the whole screen and nothing but this screen. And he would hear the sound coming from the middle of the screen. You know film screens are perforated and the mono-sound comes really from the middle of the screen into the public. So that the identification of sound film between image and sound are exactly located in the middle of the screen. » *Ibid.*

816 Christian Lebrat, « Entretien avec Peter Kubelka », Christian Lebrat, *op. cit.*, p. 29.

817 *Ibid.*

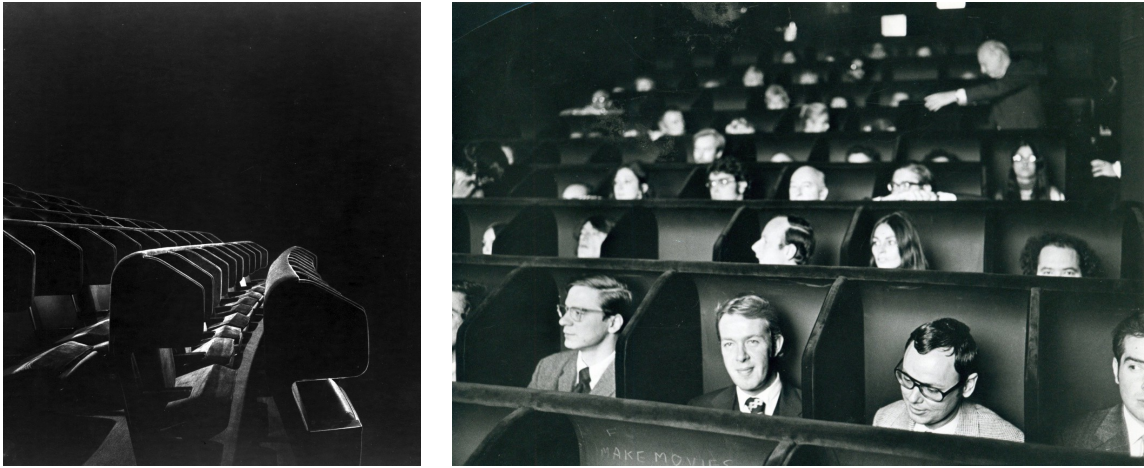


Fig. 8.31 The Invisible Cinema (1970) à Anthology Film Archives,

La salle contient 90 sièges, chacun est séparé par des visières au niveau de la tête, et le dos des sièges est plus haut qu'un siège habituel. Assis dans le siège noir de l'Invisible Cinema, le spectateur ne voit donc pas ses voisins d'à côté, ni les têtes des spectateurs placés devant lui ; son champ visuel, au-dessus de la ligne horizontale des sièges, ne comprend que l'écran. Cette disposition permet d'atténuer le son venant des autres spectateurs et de renforcer le son venant de l'écran. En réduisant les stimuli extérieurs, Peter Kubelka tente de faire ressentir au spectateur la force du film dans sa totalité, sans pour autant chercher à isoler ou à enfermer le spectateur. Il revendique plutôt la notion de communauté du public dans une séance de cinéma⁸¹⁸. Il explique,

Mon modèle était un utérus avec des gens dedans qui sont des frères et sœurs, ils sont ensemble, ils se sentent corporellement mais ils ne se dérangent pas. Ils regardent vers un nouveau monde qui est meilleur, auquel ils sont nés par le cinéma. L'ARCHITECTURE EST UNE MACHINE SOCIALE⁸¹⁹.

Même si ce dispositif cinématographique est conçu avec l'idée d'une concentration renforcée, il ne doit pas être dissocié de sa dimension socio-culturelle. L'expérience du spectateur du cinéma est à la fois individuelle et collectivement partagée. Seul notre système sensoriel peut nous ouvrir la porte de ce nouveau monde construit de lumière, d'images et de sons. On pourrait penser que le cinéma conçu par Kubelka hérite du même esprit utopiste de Frederick Kiesler pour son Film Guild Cinema, puisque tous deux

818 À propos de la collectivité dans l'expérience spectatorielle de l'Invisible Cinema, voir Julian Hanich, « The Invisible Cinema », in Giovanna Fossati, Annie van den Oever (ed.), *Exposing the Film Apparatus : The Film Archive as a Research Laboratory*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016, p. 345-353.

819 *Ibid.*, p. 33. La phrase est soulignée en majuscule par l'auteur.

tentent de créer un lieu dédié à l'art du cinéma. Mais, contrairement à l'idée de l'architecte, le cinéaste définit l'espace du film comme le seul espace de perception du spectateur. Avec l'idée du noir total, l'Invisible Cinema est conçu pour ne pas exister. Il s'agit là d'un geste politique pour distinguer sa salle de cinéma des salles de cinéma commerciales. On va au cinéma pour voir et écouter et dans la salle de l'Invisible Cinema, l'image et le son prennent toutes leurs forces, comme si c'était la première fois. Aller au cinéma devient ainsi un acte de réveil des sens, une expérience sensorielle de nouveau-né. Pour le cinéaste, éprouver la force du cinéma permet de prendre conscience de notre capacité sensorielle, aujourd'hui perdue dans nos vies centrées sur la pensée et l'abstraction. « Toutes les pensées se basent sur un sens comme l'œil ou l'oreille et aussi sur un matériau, accessible à ce sens, qui trouve sa forme par le travail soit de la nature, soit de l'être humain⁸²⁰. » La mise au noir de la salle serait une manière de remettre la sensation à zéro. Le noir du « non-espace » éloigne le spectateur de ses repères sensoriels et fait de la salle de cinéma un lieu de révélation sensorielle.

La conception du noir de l'Invisible Cinema peut sembler comparable à celle de n'importe quelle salle de cinéma conventionnelle. Pourtant, pour les cinéastes défenseurs du cinéma comme art, la mise au noir de la salle est radicalement différente : l'exigence du noir n'est pas un geste pour hypnotiser le public, lui permettre de s'oublier ou d'oublier le monde réel, mais plutôt un geste révélateur pour montrer la réalité physique la plus authentique du médium cinématographique. Dans cette obscurité, comme Kubelka l'explique :

un film en couleurs a des couleurs bien plus saturées ; il rayonne comme une fenêtre d'église, et les noirs d'un film en noir et blanc sont vraiment noir, et le blanc ne présente aucune coloration des reflets de murs colorés, comme cela se produit si souvent dans les soi-disants cinémas normaux⁸²¹.

Sans rideau d'écran, ni d'autre décoration, « c'est tout simplement du cinéma⁸²² ». Et Kubelka insiste pour dire : « il n'y a rien de vraiment radical dans ce projet, c'est un

820 *Ibid.*, p. 30.

821 (Traduction personnelle) Le propos de Kubelka en anglais : « a color film has much stronger saturated colors; it radiates like a church window, and the blacks in a black-and-white film are really black, and the white does not have any tinting from the reflection of colored walls, as so often occurs in so-called normal cinemas. » Sky Sitney, *loc. cit.*, p. 106.

822 Jonas Mekas, « L'expérience américaine (du cinéma d'avant-garde) », in Peter Kubelka, Alain Sayag, Nathalie Hazan-Brunet, *Une histoire du cinéma : [exposition, Paris], Musée national d'art moderne, 1976*, Paris : Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976, p. 54.

cinéma normal. Ce cinéma est aussi normal qu'une caméra ou un projecteur⁸²³. » Une salle de cinéma, mise au noir, serait « le seul lieu au sein de notre culture qui soit encore destiné à l'exercice concentré d'un seul ou, au mieux, de deux de nos sens⁸²⁴ ». Pour réapprendre à *voir*, il faut se mettre dans le noir. Voir et savoir comment voir est la première chose pour comprendre le cinéma. Et le noir serait le passage initiatique pour entrer dans ce monde du cinéma. C'est ainsi que le cinéaste américain, Stan Brakhage, raconte l'importance du noir pour l'exercice de la vision :

Enferme-toi dans la pièce la plus sombre ; reste un peu assis, 10 ou 15 minutes, en cherchant la lumière qui s'y infiltre de partout. Tu te trouveras ainsi dans la position d'exécuter quelques rites initiatiques de nombreux cultes religieux : mais ne sois pas préoccupé. Regarde si la lumière passe sous la porte, à travers les rideaux, ou de partout : et barre-lui le passage avec des chiffons, des habits, etc., et ne sois pas étonné non plus par cela, car en bloquant le passage à la lumière à laquelle tu es *habitué* il te sera *donné* de voir de nombreuses espèces de lumière dont tu ne t'étais jamais douté qu'elles puissent exister.

Si tu commences à te sentir un peu idiot dans cette pièce noire à faire ces choses, continue ; mais si tu es seulement arrivé à trouver insensés mes dires-dans-ton-esprit écrits précédemment, alors, s'il te plaît arrête de lire et cherche, plutôt, quelque chose de ton côté jusqu'à ce que tu aies réussi à devenir fou par toi-même – parce que tout ce qui est écrit à partir de maintenant est destiné spécifiquement à ce « fou » qui « peut voir par lui-même... », et à personne d'autre⁸²⁵.

La mise au noir de la salle serait une manière de forcer la limite physique des sens et de la sensibilité, « c'est-à-dire de ce qui est la condition *sine qua non* de toute expérience artistique, quelle qu'elle soit⁸²⁶ ». Si la chambre noire en tant que laboratoire est le lieu

823 Peter Kubelka, *loc. cit.*, p. 35.

824 Hollis Frampton, « Une conférence », in Jean-Michel Bouhours, Annette Michelson (dir.), *Hollis Frampton, l'écliptique du savoir : film, photographie, vidéo*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1999, p. 119.

825 Stan Brakhage, Christian Lebrat, *Manuel pour prendre et donner les films / Le don de Brakhage*, Paris : Paris Expérimental, 2003, p. 18-19.

826 Claire Margat, « Le goût du noir », in Michel Makarius (ed.), *De la lumière* [Revue d'esthétique n° 37], Paris : Jean-Michel Place, 2000, p. 196. Dans ce texte, Claire Margat décrit son expérience « aveugle » organisée par l'association Mélange dans le cadre de Paris Quartier d'été en 1999. Il s'agit d'un dîner collectif dans le noir total, dont les participants sont guidés par les non-voyants. Pour l'auteur, c'est d'abord une expérience sensorielle indissociable à l'ouïe, au toucher et au goût. L'idée de cette expérience est de comprendre non seulement l'environnement dans lequel vit un non-voyant, mais aussi d'ouvrir d'autres sens que la vue qui est très dominante dans la civilisation humaine. Cette expérience est aussi une expérience philosophique et artistique, puisque la privation de la vue est une manière de « mettre en cause le privilège accordé à la vision dans la théorie de la connaissance, mais aussi dans la théorie des arts » (p. 195). Elle permet de « réfléchir aux conditions de la perception [...] dans la mesure où la forme de perception qui est abolie (la perception visuelle) a pour contrepartie immédiate de nous révéler les potentialités des autres sens » (p. 196). En tant que cinéaste, Peter Kubelka insiste sur la mise au noir de la salle de projection pour mieux percevoir la puissance de l'image cinématographique. Et dans le même temps, il refuse de donner trop d'importance à l'œil car on l'utilise souvent pour vérifier d'autres

d'apparition, de révélation de l'image argentique pour un photographe, elle serait aussi une sorte de laboratoire pour le spectateur, à savoir un laboratoire d'expériences, un lieu de révélation sensorielle.

Si le cinéma est une « machine à voir », il serait aussi une machine qui sait créer le noir. En tant que condition d'environnement, le noir se trouve partout dans l'ensemble du dispositif cinématographique : de la *camera obscura* pour la prise de vue à la chambre noire comme laboratoire, jusqu'à la salle noire de projection comme lieu d'expérience dédiée à la vision, autrement dit, de la production à la réception de l'image.

La salle obscure comme lieu de révélation de l'image – *Écran sensible* d'Alain Fleischer et *Alchimie* de Jürgen Reble

Considéré comme « l'un des plus grands manifestes du cinéma⁸²⁷ », le texte de Stan Brakhage – *Métaphores et vision* – commence par imaginer la perception d'un œil innocent, c'est-à-dire, non « éduqué », et ce qu'était « le monde d'avant "Au commencement était le verbe"⁸²⁸ ». Si la vision constitue la base de la connaissance du monde dans la civilisation humaine, les cinéastes cherchent à repousser les limites de la perception visuelle pour retrouver une certaine innocence des sens. C'est seulement à travers cette dernière que l'on apprend à voir. Voir dans le noir – voir un film dans une salle comme celle de l'Invisible Cinema ou s'enfermer dans une chambre noire comme le proposait Stan Brakhage – serait une tentative de réactiver une part de cette innocence. Le noir de l'espace constitue donc non seulement une condition nécessaire pour la projection filmique, mais aussi une condition productive pour vivre l'expérience de voir. Pour un œil innocent, l'apparition d'une image ne signifie pas la monstration d'une image, mais une révélation.

Sous forme de projection-performance, deux œuvres – *Écran sensible* d'Alain Fleischer et *Alchimie* de Jürgen Reble – se manifestent comme deux tentatives de transformer une séance de *cinéma* en une séance de *révélation*, en donnant à voir ce qui est habituellement invisible. Pour ces deux performances, l'idée de révélation est explorée à

sensations, tels le goût ou le toucher. Voir Christian Lebrat, Peter Kubelka, *op. cit.*, p. 30.

827 Jean-Michel Bouhours, « Avant-propos », Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1998, p. 6.

828 Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, p. 19.

plusieurs niveaux : d'abord, révéler, c'est « faire connaître, faire savoir (ce qui était inconnu, secret) », c'est aussi « faire connaître par une voie surnaturelle (ce qui était ignoré des hommes et inconnaissable par la raison) » et en même temps, révéler, en terme photographique, est l'acte de « rendre visible (l'image latente) », et donc, dans le sens figuré, révéler signifie « être porté à la connaissance », ou encore « devenir manifeste ». Dans ces deux œuvres, l'idée de révélation correspond à la fois à la perception visuelle et à la prise de conscience de la fabrique de l'image. Les deux artistes ont choisi la salle obscure pour réaliser ce processus de voir et de fabriquer l'image. La salle noire devient le lieu privilégié de la révélation.

Sensible à l'idée de projectibilité de l'image photographique, Alain Fleischer conçoit une séance de projection cinématographique avec un projecteur de 16 mm pour produire une image photographique. L'écran de projection n'est pas un simple écran blanc qui reflète les images lumineuses, il est composé de papier sensible réagissant à l'action de la lumière. D'où le titre de la performance : *Écran sensible*.



Fig. 8.32 *Écran sensible* d'Alain Fleischer à l'exposition *Représenter l'irreprésentable* au musée des beaux-arts de Nantes, 2015

Ces papiers en grand format sont préalablement préparés et collés sur le mur, protégés de toutes sources lumineuses par une couverture noire. Lorsque les spectateurs

entrent dans cet espace clos, l'obscurité est complète. Cette obscurité, exigée voire protégée, permet que le papier ne reçoive aucune lumière avant le début de la projection du film. La porte est fermée, toute entrée tardive et toute sortie avant la fin sont interdites. Enfin, dans le noir, l'écran est dévoilé, puis le projecteur est mis en marche. Dans le bruit du projecteur, les spectateurs voient un court-métrage d'une dizaine de minutes. Noir et blanc et en négatif, le film « n'avait à première vue rien de remarquable⁸²⁹ », il paraît lent et banal. Le film est constitué d'un seul plan fixe, dans lequel il ne se passe apparemment pas grand-chose : l'apparition, la disparition, le déplacement de personnages, dans un paysage quelconque... Le bruit du projecteur et quelques signes de mouvement dans l'image rappellent le mécanisme de la projection cinématographique. La projection prend fin mais la séance n'est pas terminée. La salle reste presque noire.

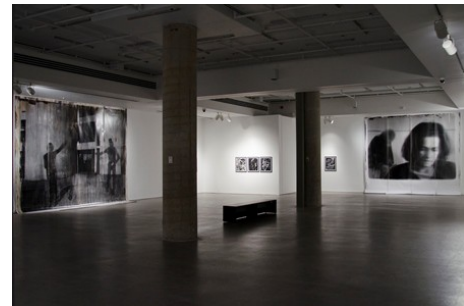


Fig. 8.33 *Écran sensible* d'Alain Fleischer à l'exposition *Alain Fleischer. Raccords* Crédit photo : LP Côté © Galerie de l'UQAM, 2013

Une équipe de personnes vêtues de blanc apparaît avec des seaux et des brosses et se met à badigeonner l'écran blanc avec des produits liquides. Il s'agit d'un révélateur photographique à l'odeur chimique assez forte. Progressivement, sur l'écran blanc, apparaît une image en positif. L'image révélée, se passe le processus de fixation, et la salle peut enfin être éclairée.

Les spectateurs qui assistent à la performance, voient d'abord la projection du film, et ensuite, comprennent qu'ils sont témoins d'un travail de chambre noire : le processus d'agrandissement d'une photographie, c'est-à-dire, la projection, la révélation, et la fixation de l'image. En transformant un projecteur de cinéma en agrandisseur

829 Hubert Damisch, « La retenue. Écrans de mémoire », in Alain Fleischer, *La vitesse d'évasion*, catalogue d'exposition, Paris : Maison européenne de la photographie/Léo Scheer/Centre Georges Pompidou, 2003, p. 75.

photographique, l'artiste révèle le dispositif de projection au sein de la formation d'image dans le cinéma et dans la photographie. Une telle projection n'est réalisable qu'avec la mise au noir de l'espace : dans *Écran sensible*, le noir d'environnement est aussi celui du lieu de la production de l'image et celui du lieu de sa réception.

Les spectateurs qui vont au cinéma connaissent bien la salle obscure de projection, mais moins souvent la chambre noire de la photographie. Elle est un lieu de travail pour les photographes argentiques, où il développe le négatif, révèle une image. Faire une image est un acte de création, et voir une image se révéler chimiquement dans le noir est une expérience visuelle. Pour *Écran sensible*, Alain Fleischer associe le lieu de production au lieu de projection, et transforme l'expérience de la chambre noire en performance.



Fig. 8.34 Alain Fleischer, *Un film en six tableaux* © Alain Fleischer, *Un film en six tableaux* 1996

La création d'une image est ainsi mise en scène comme une performance. « Les spectateurs passifs qui ont assisté et participé en direct au déroulement de l'opération nocturne se sont transformés en regardeurs actifs⁸³⁰. » Cette « opération nocturne », chargée de mystère, montre en direct la révélation de l'image latente : cette image révélée, fixée, ne correspond à aucun photogramme précédemment projeté. Elle condense

830 Jean-Jacques Lebel, « Alain Fleischer, esquissé », Blandine Chavanne, Alain Fleischer, Pierre Giquel, Jean-Jacques Lebel, *Présenter l'irreprésentable : Alain Fleischer, Jean-Jacques Lebel, Danielle Schirman*, Nantes : Musée des Beaux-Arts, Lyon : Fage, 2014, p. 39.

différents passages des personnages du film. Cette image n'existe donc pas dans le film, mais tout le film se révèle en elle. Et cela, il faut voir le film pour le comprendre.

Le spectateur se trouve donc d'abord dans une position classique – un spectateur passif et immobile au cinéma – et devient ensuite un spectateur actif qui participe au processus de la formation de l'image, comme un photographe solitaire dans sa chambre noire. Le spectateur, comme le remarque Viva Paci,

confronté à la technique, adopte davantage une position de contemplation – car la technique qui se manifeste, suivant le fil rouge de la singularisation chklouvsienne, crée de la distance – plutôt que de l'immersion, selon ce qu'ont tendance à proposer les discours techno-pop sur les relations entre arts et technologies⁸³¹.

La lenteur de l'attente « argentique » – de la projection à la révélation – devient ainsi un élément contemplatif. La révélation de l'image est le moment le plus spectaculaire de la performance. Dans une ambiance quasi religieuse, on assiste à la naissance d'une image, unique, comme l'expérience de la performance : « Ce film est l'histoire d'une image » et « cette image est l'histoire d'un film ». Mais de quelle histoire s'agit-il ? Je dirais que c'est l'histoire de l'apparition de l'image dans le noir. Le noir isolant, enfermant et absorbant, devient « le lieu de tous les possibles de l'image » et c'est dans ce noir là que le cinéma s'élargit.

Dans la performance cinématographique, *Alchemie*, le cinéaste allemand Jürgen Reble cherche aussi à transformer la salle obscure en lieu d'expérimentation. Il a conçu un dispositif spécifique de projection (Fig. 8.35) : dans une salle obscure, il prépare une table de travail sur laquelle il y a un projecteur de film 16 mm, un processeur audio, des bains, des produits chimiques, une balance et, entre le projecteur et l'écran, il installe une boucle de 10 mètres de pellicule en 16 mm qui traverse le milieu de la salle.

La boucle de pellicule est projetée durant environ une heure, Jürgen Reble traite en direct le matériau filmique sur la table, doucement éclairée par une ou deux bougies, et sur une minuscule tablette lumineuse. Des traitements mécaniques (grattage ou rayage) et chimiques sont progressivement effectués sur la bande de pellicule avant qu'elle ne passe devant le projecteur. Les spectateurs voient donc les mêmes images qui se répètent en boucle, mais chaque fois différentes selon le traitement appliqué. La projection n'est donc

⁸³¹ Viva Paci, Viva Paci, *La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 240.

pas une simple projection d'un film, mais une évolution visuelle de la matière de l'image. Avec le cinéaste alchimiste, le spectateur assiste à tout le processus de cette transformation filmique – de l'apparition de l'image jusqu'à sa déformation, voire sa décomposition.

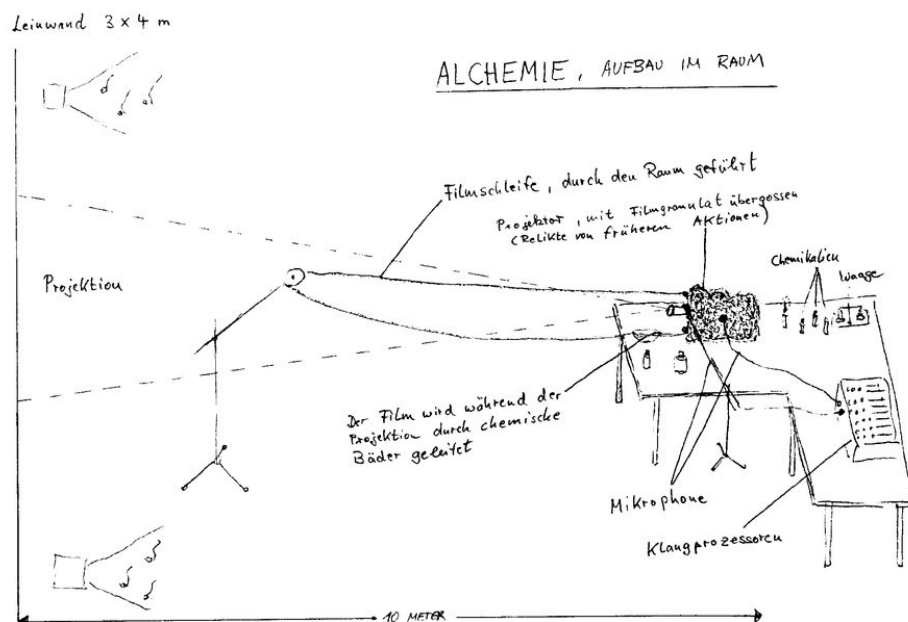


Fig. 8.35 Le plan du dispositif d'Alchemie de Jürgen Reble



Fig. 8.36 Alchemie de Jürgen Reble

Pour *Alchemie*, la salle de projection est transformée en laboratoire, un lieu d'expérimentation visuelle qui nécessite une mise au noir de l'espace. Mais cette fois, ce n'est pas l'image latente qui est révélée chimiquement, mais visuellement le subtil changement de l'image lumineuse. Le cinéaste propose au spectateur de *voir* tout le processus, « voir comment les formes et les couleurs sont soumises à un mouvement perpétuel⁸³² ». Comme Alain Fleischer pour *Écran sensible*, Jürgen Reble exige un noir total pour sa performance. Tous deux portent la même idée que Stan Brakhage, à savoir que cette obscurité est la base d'un laboratoire d'artiste pour « ouvrir les yeux ».



Fig. 8.37 *Alchemie* de Jürgen Reble

Durant la projection, le film se décompose peu à peu et la forme figurative devient totalement abstraite (Fig. 8.38). Vers la fin, seules des couleurs chimiques restent visibles, comme si, dans l'ancestral combat entre forme et matière, la matière avait enfin gagné. Rien ne peut être vraiment fixé dans le médium filmique, tout reste en mouvement y compris au niveau moléculaire. Dans ce laboratoire, le cinéaste en tant que chimiste, ou plutôt même alchimiste, se préoccupe de la décomposition de la matière du film afin de révéler la nature même du film.

832 Jürgen Reble, « Chimie, alchimie des couleurs », in Nicole Brenez, Mike McKane (dir.), *Poétique de la couleur : anthologie*, Paris : Auditorium du Louvre, Aix-en-Provence : Institut de l'image, 1995, p. 155. Le texte est disponible sur le site du Jürgen Reble. URL : <http://www.filmalchemist.de/publications/Poetik.html>



Fig. 8.38 *Alchemie* de Jürgen Reble

Le travail de l'artiste est mis en scène comme une « performance matériologique⁸³³ ». La vitesse de projection ralentit progressivement, et l'image passe de plus en plus lentement dans le projecteur. La chaleur de la lampe du projecteur intervient, elle aussi, sur la matière de l'image : les images abstraites commencent à fondre, brûler. Apparaissent dans l'image des formes presque organiques jusqu'à la dernière déformation matérielle de l'image. Le film casse : la forme, la matière, la couleur, tout est anéanti. Le projecteur continue de tourner, mais il n'y plus d'image, seulement la lumière crue sur l'écran. La fin dévoile une réalité, la réalité du cinéma : la lumière et le noir. Le noir d'*Alchemie* ne cherche pas à hypnotiser le spectateur parce que le monde proposé par Jürgen Reble n'est pas un monde de fiction, mais celui éphémère du cinéma. L'obscurité est faite pour *voir*, pour vivre attentivement une expérience sensorielle et créatrice. Chaque projection ne peut être qu'unique. Jürgen Reble note,

Alchemie constitue le point culminant de mon travail. Cette performance procède d'une conspiration, pourrait-on dire, entre les éléments, le public et moi. [...] On pourrait qualifier les images se formant et disparaissant dans *Alchemie* de "zones temporaires de sensibilité filmique". Elles rendent impossible de conserver et d'accumuler quoi que ce soit de matériel. Elles exigent attention et silence, renoncement au cours quotidien des choses et méditation⁸³⁴.

Lorsque le noir s'installe dans un lieu ordinaire, il devient un lieu « sans espace », un lieu d'effacement, mais ce noir est aussi une source pour produire un événement, à partir de peu de chose. Ces deux performances exigent le noir pour relier le lieu de réception au lieu de production de l'image. Les artistes utilisent ce « non-espace » non pas pour sa capacité à permettre l'oubli mais comme accès à l'espace originel de la création.

Ces projets cinématographiques figurent le cinéma expérimental qui « s'émancipant

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Ibid.*

de l'emprise du cinéma, ne peut plus être défini comme un art de la représentation, ou encore comme une fiction, mais se trouve requalifié comme un art de la présence⁸³⁵. » Une *séance* de cinéma devient dès lors une véritable performance, dans laquelle on assiste à la révélation de l'image photographique, à la vie du film, à son apparition et à sa disparition.

835 Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 14.

Conclusion

Dans la lumière pure on ne voit rien

– pas davantage que dans l'obscurité pure ; elle est sombre et nocturne.

Si nous voyons dans la lumière pure, nous sommes vision pure, nous ne voyons pas encore quelque chose.

C'est seulement la limite qui contient le moment de la négation, et, donc, la détermination ;

et c'est seulement à la limite que commence la réalité.

G.W.F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques. II. Philosophie de la nature*, trad. par Bernard Bourgeois, Paris : Vrin, 2004, p. 395.

Le fonctionnement du cinéma est volontairement rendu « invisible » pour que la représentation du mouvement réaliste soit la seule chose visible par le spectateur. Constituant invisible du dispositif du cinéma, la présence parfois « indiscreète » du noir *dévoile* finalement ce qu'est le cinéma. Dévoiler le noir permet d'accéder à la *matérialité* de l'image (de quoi elle se crée et en quoi elle se dissout) ; au *trucage* (la réserve matérielle pour réaliser l'impossible) ; à la conscience du *cadre* (comme élément plastique qui s'ouvre et qui se ferme) et du *mouvement* (qui n'est qu'une illusion produite par notre cerveau) ; le noir fait voir l'*obscurité* de la salle (qui est plus qu'un « non lieu »), et enfin le noir est la clef de l'éveil du spectateur (qui préfère parfois s'oublier dans le flux coloré et animé). Cette monstration du noir révèle le rôle qui lui est dévolu dans l'art cinématographique : la lumière se manifeste dans tout ce qui est de l'apparence, du visible, tandis que le noir occupe – matériellement, techniquement, et visuellement – la part de l'invisible. Au-delà de sa mission d'occultation de la lumière, j'ai parfois l'impression que le noir matérialise aussi le désir de manipuler la lumière, ce qui fait que le noir représente en quelque sorte la base technique de la production d'illusion au cinéma. Dans le double sens du terme, il incarne la « boîte noire » du cinéma. Pour l'ouvrir, cette étude tente de mettre en évidence, au travers du noir, la fabrication et l'artifice du cinéma, ainsi que la potentialité créatrice de ce dispositif, une fois que le noir se manifeste en tant que tel.

Le noir, indispensable au bon fonctionnement du dispositif, produit un effet de « dysfonctionnement » visuel dans l'imaginaire esthétique du cinéma. Mais ce « dysfonctionnement » est difficilement appréhendé dans l'idéologie du cinéma conventionnel qui cherche à perfectionner sa production de la ressemblance à la réalité, la

représentation mimétique de la vie. Le noir ne perturbe pas vraiment le fonctionnement du cinéma, il lui appartient, et il l'*invente*. Les films expérimentaux sont un exemple révélateur : l'exagération du noir est, dans le fond, une manière radicale de produire l'« effet cinéma » avec les images du cinéma. Montrer le noir comme enjeu esthétique devient un plaidoyer contre l'effacement du réel et de la réalité technique, pratiques enracinées dans l'idéologie de la production des illusions. Le vrai spectacle du cinéma est justement fondé sur l'articulation entre noir et lumière.

Du fait de son rapport matériel entre noir et lumière, le cinéma argentique est au centre de la discussion de cette étude. Cependant, la réflexion « noire » sur la technique du cinéma ne concerne pas seulement la technique argentique. Bien entendu, on ne trouvera pas le noircissement comme processus matériel de la formation de l'image dans le cinéma numérique, composé d'une autre matérialité. Pourtant l'idée d'apparition ou de disparition de l'image demeure dans la formation de l'image numérique où le noir devient, en quelque sorte, « transparent », et le noircissement, la « pixellisation ». Alors que l'« invisible » de la technique, malgré le changement technologique, reste immuable. Comme le dit Philippe Dubois, « il n'y a plus les grains du réel pour venir griffer l'image trop lisse de la technologie⁸³⁶. »

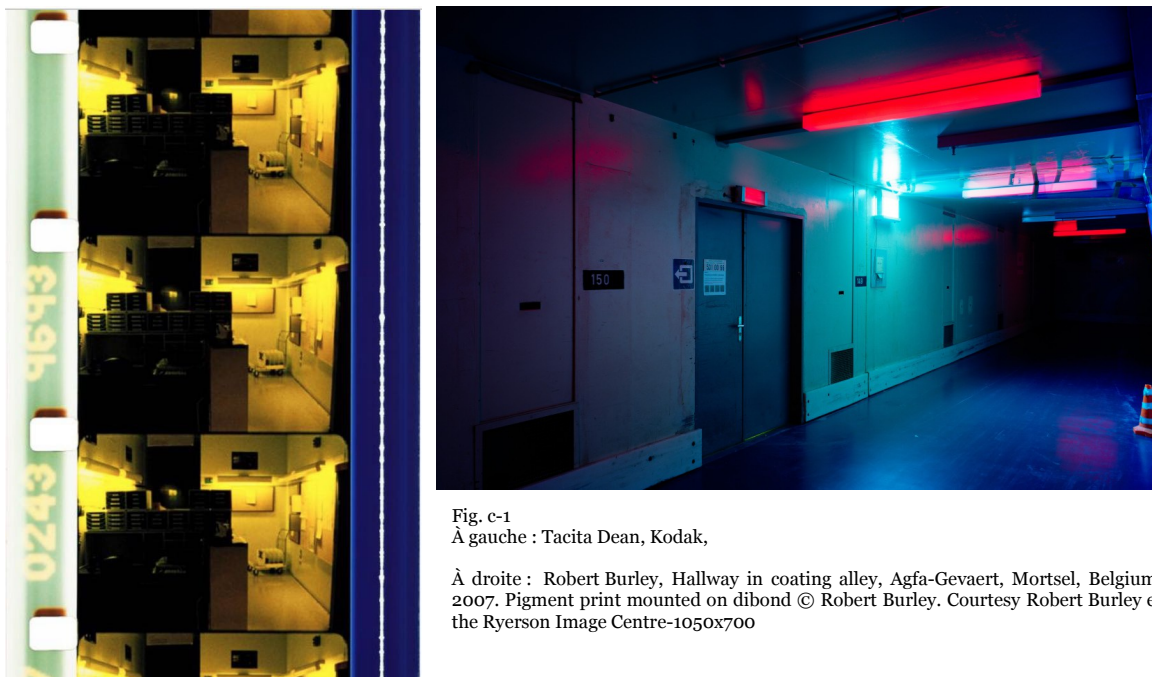


Fig. c-1
À gauche : Tacita Dean, Kodak,

À droite : Robert Burley, *Hallway in coating alley*, Agfa-Gevaert, Mortsels, Belgium, 2007. Pigment print mounted on dibond © Robert Burley. Courtesy Robert Burley et the Ryerson Image Centre-1050x700

836 Philippe Dubois, « La ligne générale (des machines à images) », in Frank Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc, *Cinéma et dernières technologies*, Bruxelles : De Boeck, 1998, p. 29.

Ce passage de l'argentique au numérique dans la photographie et la production cinématographique provoque une métamorphose de la matière de l'image et de notre confrontation au noir. Le premier impact est que la chambre noire n'a plus à exister. Un ordinateur et une imprimante remplacent l'agrandisseur et des bains chimiques. Le noir n'est plus la condition nécessaire pour faire apparaître une image. Face à sa disparition « inévitable » au nom du « progrès » technologique, plusieurs photographes, cinéastes – tels Tacita Dean, Robert Burley (fig. c-1), Michel Campeau (fig. c-2) – ont fait de la chambre noire ou du laboratoire industriel un sujet de création, de célébration. Cette mise en œuvre de la « poétique de l'obsolescence⁸³⁷ » rappelle le fondement ontologique de cet art – le rapport entre le noir et la lumière –, même si le ton reste souvent commémoratif et mélancolique. Avant d'être pris en image, ces sites abscons semblent déjà des ruines d'autrefois.



Fig. c-2 Michel Campeau, Série *Dans la chambre noire* (2005-2009)
© Michel Campeau, courtesy galerie Simon Blais Adagp Paris 2012

837 Voir Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology : Tracking Digital Cinema*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016 et aussi son texte intitulé « Rethinking the “Optics” of Cinema – Towards an Archaeology of Visual Culture », communication du colloque international « Une histoire du regard est-elle possible ? Le cinéma au cœur de la "culture visuelle" », organisé par Centre de recherche sur les médiations (CREM-EA 3476), l'Institut Européen de cinéma et d'audiovisuel et l'Université de Lorraine, (5-6 janvier 2017). Le texte est traduit en français par Anne Dymek et mis en ligne par le CREM. URL : https://crem.univ-lorraine.fr/sites/crem-univ-lorraine.fr/files/users/documents/repenser_loptique_du_cinema_elsaesser2.pdf (Consulté le 30 août 2018)

Pour présenter la série photographique sur la chambre noire de Michel Campeau, Richard Baillargeon écrit:

Petit à petit, nous avons cessé de nous réfugier dans le noir et nous nous sommes mis à excréter les produits chimiques convaincus qu'il en allait de la clarté des eaux de nos rivières et du bien-être de nos poumons intoxiqués. Aujourd'hui, il ne reste que bien peu de nous à encore transmuter la lumière et la matière dans ces espaces clos et exigus qu'étaient la plupart du temps les chambres noires. Si peu en fait que bientôt il n'y aura plus personne pour se souvenir de ces lieux où ce qui s'y faisait tenait autant de l'entreprise alchimique que de l'aventure aux finalités incertaines⁸³⁸.

L'œuvre de Michel Campeau donne à voir le caractère manuel et très matériel de la photographie argentique et dévoile l'intime de la chambre noire comme lieu de création. L'évolution technologique de l'image entraîne un changement de rapport à la matière dans la création et une autre méthode de travail. Le noir du cinéma numérique n'est plus un noir matériel (créé par l'opacité des grains du photogramme), mais un noir *simulé*. Comme le constate Barbette Mongolte,

Le noir numérique se fait toujours avec de la lumière. Dans le numérique, il n'existe pas de noir pur, et le blanc est limité à un maximum de saturation, sans rapport aucun avec la surexposition de la pellicule qu'est la lumière pure. Avec le numérique, pas de moyen de surexposer ou de sous-exposer pour obtenir la lumière pure ou la nuit noire comme dans le cinéma argentique. Cette même limite transforme maintenant l'enregistrement du son en raison de l'impossibilité de saturer des sons forts comme dans l'enregistrement analogique⁸³⁹.

Le noir est simulé par le signal lumineux sans chrominance⁸⁴⁰, et même si sa luminance est réduite au minimum, la lumière reste fondamentale pour son existence. Tel un nouveau code tout-puissant, la *simulation* est devenue (presque) le seul principe de création. Et c'est aussi une métaphore : le rapport entre le noir et la lumière dans une image n'est plus analogique, il est constitué d'informations binaires interprétées par les microprocesseurs du capteur de la caméra. Mais un art de la lumière peut-il exister sans le

838 Richard Baillargeon, Feuillet de l'exposition de Michel Campeau, *La chambre noire Michel Campeau*, Québec, Centre de diffusion et de production de la photographie (16 janvier -15 février 2009).

839 Barbette Mongolte, « Une histoire de temps. Analogie contre numérique, l'éternelle question du changement de technologie et de ses implications sur l'odyssée d'un réalisateur expérimental », *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 422.

840 Hervé Bernard, *L'image numérique et le cinéma. Un pont entre l'argentique et le numérique*, avec la collaboration de François Helt et de Matthieu Sintas, Paris : Eyrolles, 2000, p. 193.

noir ? La puissance du tout visible finirait-elle par dévorer le noir ? Le noir serait-il devenu une vraie « invention » du cinéma ?

Le changement de la matière de l'image et l'obsolescence de la chambre noire argentique n'ont pas entraîné la disparition des autres formes noires du cinéma. Le noir rhétorique dans le langage conventionnel du cinéma, le noir mécanique du système de projection, et le noir dans le lieu de réception continuent à conserver leur place dans le système de représentation cinématographique. Même si la réalité physique du noir a changé dans le cinéma numérique, l'idée du noir n'a pas disparu. Le noir incarne une technique qui conditionne notre regard, mais sans être vue. L'idée d'une technique qui se veut « invisible » reste au centre du mécanisme de la représentation cinématographique. Avec le développement technologique, la quête du noir se confond avec la recherche de transparence totale. Ces deux notions – le noir et la transparence –, sans être opposées, schématisent la conséquence de la conquête de l'invisibilité technologique.

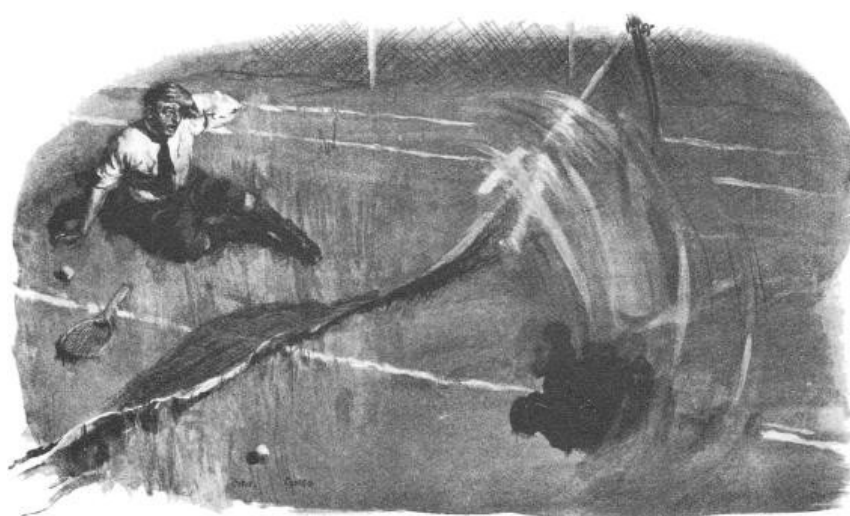


Fig. c-3 La scène de combat entre le « noir absolu » et la « transparence totale » (représentés par deux « taches » à droite) et le narrateur comme le témoin est représenté à gauche dans « *The Shadow and the Flash* » de Jack London. Illustration tirée de *The Windsor Magazine*, Octobre, 1904, p. 374.

“I could do nothing, so I sat up, fascinated and powerless, and watched the struggle.”

Dans sa nouvelle « *The Shadow and the Flash* », publiée en 1903⁸⁴¹, l'écrivain américain, Jack London (1876-1916), a écrit une science-fiction révélatrice de cette idéologie de la technologie : il s'agit d'une histoire concernant un duel entre deux scientifiques qui cherchent à inventer l'invisibilité. L'un choisit la voie de la création du

841 La première publication de cette nouvelle date de 1903, par la maison d'édition new-yorkaise Bookman. La version publiée dans *The Windsor Magazine* est disponible en ligne. URL : https://nyc3.digitaloceanspaces.com/sffaudio-usa/usa-pdfs/The_Shadow_And_The_Flash_by_Jack_London_WINDSOR_EDITION.pdf

noir absolu et l'autre se consacre à la transparence totale. Les deux scientifiques deviennent finalement invisibles grâce à leurs propres inventions, mais finissent par en mourir (fig. c-3).

La quête de l'invention du « noir absolu » n'est pourtant pas une fiction. Les tentatives des savants ou des scientifiques sont nombreuses, dès le XIXe siècle, non seulement pour créer un « bon » noir matériel, mais aussi pour comprendre la perception du noir⁸⁴². L'idée d'un « bon » noir ne semble finalement pas liée à une affaire de chimie, mais plutôt à la psychologie⁸⁴³. Plus récemment, un matériau considéré comme « plus noir que noir » a été présenté en 2014 par Surrey NanoSystems, une entreprise britannique spécialisée dans les nanotechnologies. Il s'agit du Vantablack⁸⁴⁴ (fig. c-4) : une matière artificiellement faite de nanotubes de carbone assemblés de façon verticale comme une « forêt », qui absorbe 99,965% de la lumière (ultraviolet, visible et infrarouge). Cette matière peut « piéger » la lumière : la lumière ne ressort plus et disparaît sous forme de chaleur, une fois qu'elle y rentre.

842 D'un côté, des chimistes tentaient de fabriquer le noir, comme par exemple, Eugène Chevreul pour son « noir absolu », Auguste Rosenstiehl pour son « noir idéal », de l'autre, des physiologistes cherchaient à comprendre la perception de l'humain face au noir, comme des travaux menés par Adolf Fick et des réflexions d'Hermann von Helmholtz sur ce sujet. Voir Noam M. Elcott, *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, London : The University of Chicago Press, 2016, p. 28-33.

843 Meyer Shapiro note ainsi le remarque de Chevreul d'après ses recherches sur le noir : « Les teinturiers lui ont indiqué que le noir fournit par les chimistes n'était pas un bon noir, pas assez profond, pas assez nettement noir. Il a fait alors une expérience chimique en voulant prouver que c'était le meilleur noir possible. Et il en a tiré la conclusion que la difficulté venait de la psychologie plutôt que de la chimie. » Meyer Shapiro, « Problème de la couleur », Centre de recherches de la psychologie comparative, Paris, mai 1954, acte de colloque réunis et présentés par Ignace Meyerson, bibliothèque de l'École pratique des hautes études, VIe section SEVPEN, p. 298. Cité par Gérard-Georges Lemaire, « La quête du noir », in Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Adrien Maeght, Dominique Païni (dir.), *Le noir est une couleur : hommage vivant à Aimé Maeght*, Saint-Paul : Fondation Maeght, 2006, p. 48.

844 Le nom « Vantablack » est l'acronyme de « Vertically Aligned NanoTubes Arrays » et « Black ». C'est-à-dire le noir composé des séries de nanotubes verticalement alignés. Comme explique Brice Louvet, « le Vantablack n'est pas une peinture, ni un pigment, ni même un tissu, mais un revêtement spécial fabriqué à base de millions de nanotubes de carbone, chacun d'eux mesurant environ 20 nanomètres (environ 3 500 fois plus petit qu'un cheveu humain) par 14 à 50 microns. Pour mettre cela en perspective, 1 nanomètre est égal à 0,001 micron. Ainsi, une surface de Vantablack ne mesurant que 1 cm carré contiendrait environ 1000 millions de ces petits nanotubes. » Brice Louvet, « De nouvelles démonstrations du Vantablack, le matériau déconcertant le plus noir du monde » [En ligne], *SciencePost*, mis en ligne le 28 mars 2017, consulté le 1 septembre 2018. URL : <https://sciencepost.fr/2017/03/vantablack-materiau-deconcertant-plus-noir-monde/>

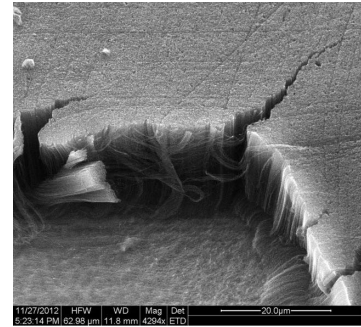
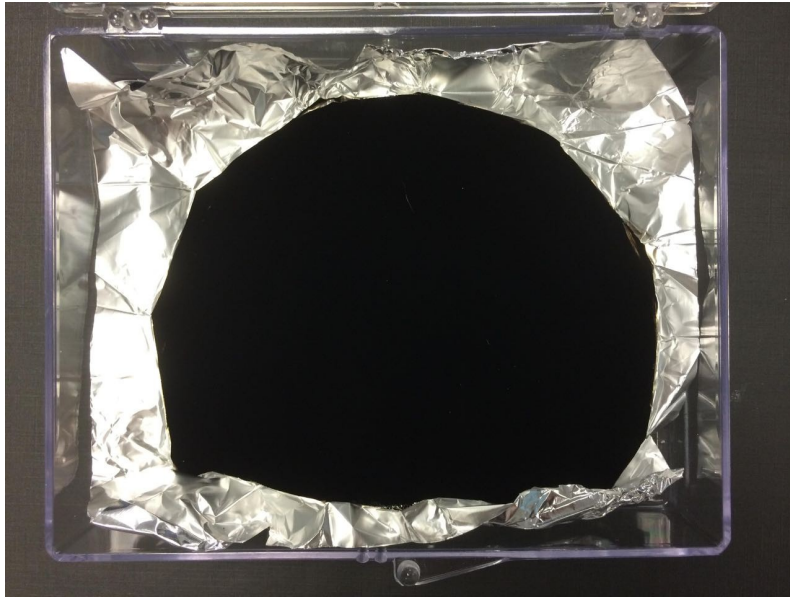


Fig. c-4

À gauche : Vantablack sur papier d'aluminium

À droite : Vue microscopique de la « forêt » des nanotubes qui composent le Vantablack

Photo crédit : Surrey NanoSystems

En supprimant quasi tout reflet de luminosité, cette matière permet de gommer toute sensation de relief et donne l'impression qu'un objet tridimensionnel est strictement bidimensionnel. Cette sensation trompeuse est troublante, car, face à un tel « trou noir » bidimensionnel, les yeux perdent tout repère concernant l'espace, « comme s'il n'y a plus rien du tout⁸⁴⁵ ». Dans l'univers des technologies de l'invisibilité et de la visibilité, le noir atteint une nouvelle dimension. Une dimension transcendante qui dépasse la perception humaine ? C'est le point de vue de l'artiste britannique Anish Kapoor qui a suscité un scandale lors de son achat du droit d'exclusivité du Vantablack dans le milieu artistique⁸⁴⁶. L'architecte britannique, Asif Khan, a utilisé un produit dérivé et créé l'événement autour du Vantablack. Il a construit, à PyeongChang en Corée du sud, le pavillon « le plus sombre de la terre » pour les Jeux olympiques d'hiver 2018⁸⁴⁷ (fig. c-5).

845 Le directeur technique de Surrey NanoSystems, Ben Jensen : « *On s'attend à voir des collines et tout ce que l'on voit est noir, comme un trou, comme s'il n'y avait rien du tout. C'est tellement bizarre.* » Cité par Jonathan Paiano, « Le Vantablack, le matériau le plus noir jamais conçu ! » [En ligne], *Trust My Science*, mis en ligne le 8 mars 2016, consulté le 1 septembre 2018. URL : <https://trustmyscience.com/vantablack-materiau-le-plus-noir/>

846 Voir Roxana Azimi, « Achat du Vantablack par Anish Kapoor : les artistes broient du noir » [En ligne], *Le Monde*, mis en ligne le 11 mars 2016, consulté le 1 septembre 2018. URL : https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/03/11/achat-du-vantablack-par-anish-kapoor-les-artistes-broient-du-noir_4881297_4497186.html

847 C'est le pavillon de Hyundai Motor pour accueillir les visiteurs pendant la période des Jeux olympiques d'hiver, qui consiste en une toile tendue de plan carré de 35 mètres de côté par 10 mètres de haut, et qui contient une installation artistique, un petit salon et une pièce d'exposition. Voir « Asif Khan : Pavillon Hyundai » [En ligne], *muuz – architecture & design magazine*, mis en ligne le 16 février 2018, consulté le 1 septembre 2018. URL : <https://www.muuz.com/magazine/rubriques/arts/49091-asif-khan-pavillon-hyundai.html>

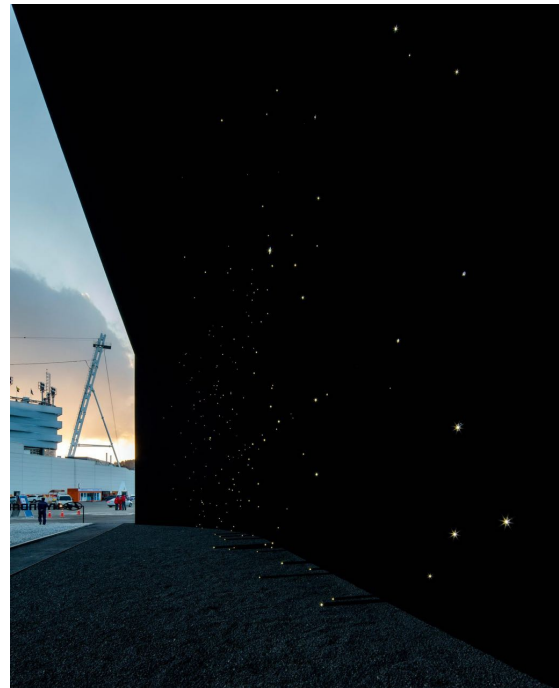
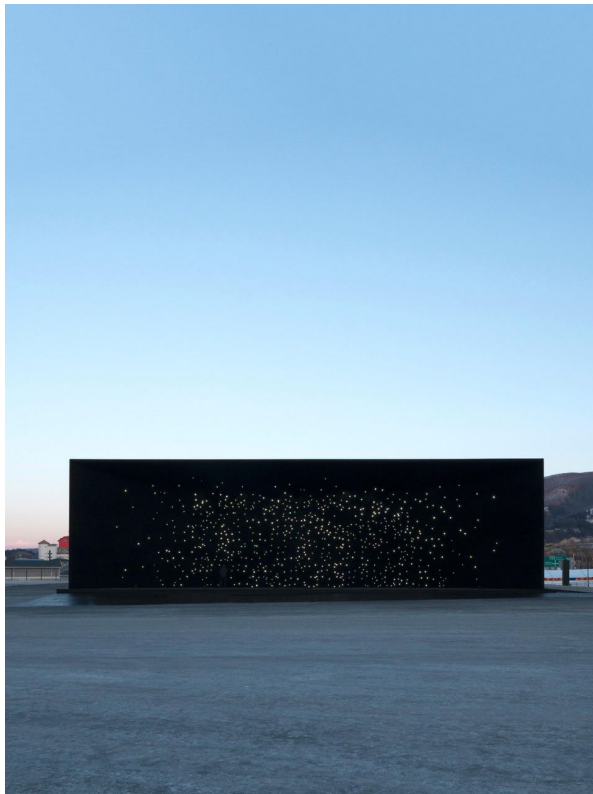


Fig. c-5
Vues sous différents angles du pavillon du groupe Hyundai Motor, conçu par Asif Khan, sur la Place Olympique de PyeongChang pour les J. O. d'hiver 2018. 35 m x 35 m x 10 m. Photo crédit : Luke Hayes

L'extérieur du pavillon est recouvert d'un noir baptisé Vantablack VBx2⁸⁴⁸, et sa surface en courbe est plantée de milliers de tiges de différentes longueurs dont les pointes sont éclairées par des LED. L'architecte a souhaité représenter une constellation accessible sur terre en milieu urbain.

Sous cette apparence plus noire que la nuit, l'intérieur du bâtiment comprend une

848 Le Vantablack VBx2 est une version pulvérisable de Vantablack, mais leur structure matérielle est différente : le premier a une « structure de type éponge au niveau micro », tandis que le second est composé des tiges microscopiques. Cette version est créée pour des applications à grande échelle du domaine architectural, comme par exemple, les murs ou les plafonds. Il permet de « créer des espaces visuels uniques ou contrôler la lumière réfléchie d'une manière qui était auparavant impossible à grande échelle ». (« to create unique visual spaces, or control reflected light in ways that have previously been impossible on a large scale ») Voir la présentation du matériau sur le site de Surrey NanoSystems. URL : <https://www.surreynanosystems.com/super-black-coatings/vbx-coatings/vantablack-vbx-2> (consulté le 1 septembre 2018)

salle d'une blancheur immaculée, où se trouve une installation hydraulique interactive⁸⁴⁹. En utilisant ce matériau aussi noir que l'espace, Asif Khan donne à son œuvre « l'apparence d'une fenêtre ouverte sur l'espace⁸⁵⁰ ». Et pour faire de l'architecture « un lieu d'expérience⁸⁵¹ », il installe le noir le plus profond en plein jour, et cache le blanc le plus pur dans le noir. Le spectacle sensoriel se construit sur ce contraste entre le noir et le blanc, entre le macrocosme (l'espace infini) et le microcosme (de petites gouttes d'eau). Face à ce noir de haute technologie, « [i]l y a une tension entre vouloir savoir ce qu'est la forme et accepter réellement que cela pourrait être sans forme – vous regardez l'infini⁸⁵² », ainsi déclare Asif Khan. Mais le plus spectaculaire de ce projet n'est peut-être pas le noir en tant que couleur de l'infini, mais en tant que produit technologique qui dépasse l'échelle de perception humaine.

Les premières applications du Vantablack permettent de comprendre l'enjeu de ce produit artificiel. Elles se trouvent dans le domaine spatial et l'astronomie : le noir est utilisé pour fabriquer des instruments optiques qui réduisent la lumière parasite, afin d'observer les étoiles les plus lointaines et les plus faibles. Elles se trouvent aussi dans la défense militaire, comme la fabrication d'avions furtifs. Bref, ce noir « nanotubique » sert tant à voir l'invisible qu'à créer l'invisible. Comme le remarque Noam M. Elcott,

Avec le Vantablack, l'exploitation militaire du noir artificiel sera probablement plus variée, directe et mortelle. A l'avenir, l'obscurité artificielle ne fera plus référence à la nostalgie des cinémas et des chambres noires, mais plutôt à de nouvelles formes d'imagerie cosmique et militaire. Le noir ne sera plus une métaphore intemporelle de la mort mais souvent sa réalité invisible. Par-dessus tout, les succès du noir artificiel ne se mesureront plus à l'aune de la perception humaine, mais par d'autres systèmes d'imagerie avancés. L'obscurité artificielle des XIXe et XXe siècles a intégré la vision humaine dans des dispositifs médiatiques complexes : chambres noires, cinémas, écrans noirs. Le Vantablack sera intégré dans des systèmes qui dépassent largement la

849 Une installation où « des milliers de gouttelettes d'eau sont portées chaque minute par de minuscules canaux pour se rejoindre et former une grande mare. »

850 Traduction personnelle. Le propos original d'Asif Khan : « Asif Khan commented: "From a distance the structure has the appearance of a window looking into the depths of outer space. As you approach it, this impression grows to fill your entire field of view. So on entering the building, it feels as though you are being absorbed into a cloud of blackness. » Nick Myall, « The world's first super-black building steps into the light » [En ligne], *World Architecture News*, mis en ligne le 7 février 2018, consulté le 1 septembre 2018. URL : <http://www.worldarchitecturenews.com/project/2018/28448/asif-khan/winter-olympics-pavilion-in-pyeongchang.html>

851 Voir « Asif Khan reveals super-dark Vantablack pavilion for Winter Olympics 2018 » [En ligne], *dezeen*, mis en ligne le 7 février 2018, consulté le 1 septembre 2018. URL : <https://www.dezeen.com/2018/02/07/asif-khan-coats-pavilion-super-dark-vantablack-vbx2-pyeongchang-winter-olympics-2018-worlds-darkest-material/>

852 Traduction personnelle. Le propos original d'Asif Khan en anglais : « There's a tension between wanting to know what form something is and actually accepting that it could be formless – you're looking at infinity » *Ibid.*

vision humaine, sa prodigieuse apparence de trou noir sera un peu plus qu'une nouveauté ou un gadget publicitaire⁸⁵³.

Cette recherche du noir *absolu* met en évidence un paradoxe de l'idéologie du « progrès » technologique : un noir artificiel, d'aspect cosmique, « admirablement » inventé au moment même où les astronautes et les écologistes se soucient profondément de la perte de la nuit noire sur Terre. En effet, la toute puissante lumière artificielle provoque la disparition du noir naturel, condition *sine qua non* d'accès au ciel étoilé⁸⁵⁴. Le symbole du modernisme – la lumière artificielle, et donc le désir de visibilité – provoque finalement sur Terre ce que l'on appelle, la pollution lumineuse⁸⁵⁵. Dans l'idéologie de la technologie, le noir ne serait pas quelque chose à accepter ou à protéger (comme une espèce d'animal sauvage en voie de disparition)⁸⁵⁶, mais à contrôler, à représenter (pour enfin le sublimer de la même manière que ce qui a été fait pour la lumière).

Cela résulte d'une logique de poursuite de la lumière : au nom de l'amélioration des conditions de vie, on « [cherche] toujours plus de clarté, de la bougie à la lampe à huile, de la lampe à huile aux réverbères à gaz, jusqu'aux lampadaires électriques, et se [donne] beaucoup de mal pour chasser la moindre ombre⁸⁵⁷ », comme le soulignait Junichirô Tanizaki, *il y a quatre-vingt-cinq ans*. Par le biais de la lumière, l'écrivain japonais évoque

853 Traduction personnelle. Le texte original en anglais : « With Vantablack, the military exploitation of artificial darkness will likely be more varied, direct and lethal. The future of artificial darkness will not be nostalgia for cinemas and darkrooms but rather new forms of cosmic and military imaging. Not timeless metaphors of death but its often invisible reality. Above all, the success of artificial darkness will be measured not against human perception, but in relation to other advanced imaging systems. Artificial darkness in nineteenth and early twentieth centuries integrated human vision into complex media dispositifs : darkrooms, cinemas, black screens. Vantablack will be integrated into systems that vastly exceed human vision, its wondrous black-hole appearance little more than a novelty or advertising gimmick. » Noam M. Elcott, *op. cit.*, p. 237-238.

854 Samuel Challéat, « "Sauver la nuit" – Géographie de la pollution lumineuse » [En ligne], *Sciences Humaines Combinées*, n° 8 – Acte du colloque international, 2011. URL : <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=840> (Consulté le 2 septembre 2018)

855 L'architecte, ingénieur en environnement, René Klober, définit la pollution lumineuse comme « le rayonnement lumineux infrarouge, UV et visible émis à l'extérieur ou vers l'extérieur, et qui par sa direction, intensité ou qualité, peut avoir un effet nuisible ou incommode sur l'homme, sur le paysage ou les écosystèmes » Cité par Chantal Vetter, *La patrimonialisation du ciel étoilé : et comment la labellisation des parcs nocturnes y participe*, projet de recherche en géographie et environnement [En ligne], Université de Genève, 2017, p. 7. URL : http://www.parcs.ch/frg/pdf_public/2017/34434_20170616_161149_00_2017_ciel-toil_Vetter.pdf (Consulté le 2 septembre 2018) À ce sujet, voir aussi Samuel Challéat, « Sauver la nuit » : *empreinte lumineuse, urbanisme et gouvernance des territoires* [En ligne], Thèse de doctorat en Géographie, Université de Bourgogne, 2010. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00589614> (Consulté le 2 septembre 2018) ; Paul Bogard, *The End of Night : Searching for Natural Darkness in an Age of Artificial Light*, London : Fourth Estate, 2014.

856 Dans la politique environnementale, la création de parcs nationaux est considérée comme un des moyens les plus radicaux pour la protection d'une réserve de ciel noir, en séparant les humains et la Nature. Sa valeur de non-usage remplace la considération sur le coût du non-usage. Cependant, les humains gardent leur pouvoir de « planifier » l'environnement. Voir Samuel Challéat, *ibid.* p. 348.

857 Junichirô Tanizaki, *Louange de l'ombre*, trad. du japonais par Ryoko Sekiguchi et Patrick Honnoré, Arles : Philippe Picquier, 2017, p. 83.

en fait l'impact de la modernité occidentale sur la culture extrême-orientale, dans laquelle l'ombre, l'obscurité et le noir disparaissent au même titre que la beauté traditionnelle. Aujourd'hui encore, la domination de la lumière (qui incarne la peur du noir ?) n'est pas remise en question ; elle est de plus en plus présente. Et cette idéologie se trouve dans l'invention même du Vantablack. Comme le constate récemment Michaël Foessel, du point de vue philosophique,

La question est devenue urgente parce que la tentation de sortir une fois pour toutes de la nuit n'a pas jamais été aussi grande. Pour ne plus être altérée par les crépuscules et les aubes, l'humanité dispose désormais de toute une série de techniques lumineuses. Celles-ci s'ajustent à merveille aux injonctions en faveur d'un temps homogène où aucune limite ne fait plus obstacle aux impératifs de productivité et de transparence⁸⁵⁸.

Au moment où on fait l'éloge du noir, il faut aussi comprendre que la conception du noir au cinéma s'inscrit dans la même logique de productivité et de transparence. Cette étude sur le noir de cinéma a pour objet de comprendre son fonctionnement et son origine. Cette origine est bien celle du cinéma : elle s'attache à la fois à ce que Thomas Elsaesser⁸⁵⁹ appelle, l'« optique géométrique » et l'« optique physiologique ». Le noir se trouve non seulement, sous forme d'obscurité, dans la *camera obscura* (et jusqu'à la salle de projection) mais aussi, ne serait-ce que sous forme d'obturateur, dans le dispositif basé sur l'« optique physiologique ». Le noir est un élément clef de la technologie sur laquelle se fonde le cinéma et, invisible ou discret, il est, en quelque sorte, la source de production de l'illusion cinématographique. Le noir n'a rien de neutre. La mise en avant du noir par des artistes, non pas pour la monstration d'illusions mais bien pour son « inutilité », attribue au noir une autre valeur (que l'invisibilité ou la neutralité prétendue) et libère ainsi le cinéma de sa « servitude idéologique⁸⁶⁰ » : le cinéma comme médium narratif et mimétique, les images comme objet à circuler, comme marchandise. L'obsolescence du cinéma analogique, avec la captation numérique et l'écran numérique pour voir les images, pourrait être l'annonce de la disparition du noir de la production à la réception du film. La nuit artificielle de la salle de cinéma serait-elle le dernier refuge du noir de cinéma ?

Même si le noir peut disparaître au même titre que le cinéma analogique, l'idée du

858 Michaël Foessel, *La nuit : vivre sans témoin*, Paris : Autrement, 2017, p. 152.

859 Thomas Elsaesser, *loc. cit.*

860 *Ibid.*, p. 13.

noir qui représente l'idéologie de la technologie persiste dans la nouvelle technologie. Et cette idéologie est aussi présente dans la matière même de l'image. Par exemple, on pourrait considérer que le noircissement est un processus matériellement « neutre » de la photochimie. Pourtant la fabrication des émulsions de la pellicule n'est pas seulement une affaire de matière. Les discussions autour de la carnation au cinéma – le rendu de la peau à l'image – mettent en évidence les déterminants idéologiques et culturels dans le développement technologique⁸⁶¹.



Fig. c-6 Kodak Shirley Card, 1978. Source : Color Dataguide (Kodak Pub R-19, 6ème édition, la 1ère impression, 1978)

La pellicule Kodak a été incriminée comme produit conçu pour la chair claire en tant que norme de représentation. Ce sujet est caractérisé par les « Shirley Cards » (fig. c-6), longtemps représentées par une femme blanche comme modèle pour la calibration des couleurs de la caméra. Ce n'est qu'au milieu des années 1990, afin d'élargir le marché, que Kodak a proposé une carte de référence multiraciale, représentée par trois femmes de différentes couleurs de peau (de type africain, asiatique et caucasien).

Aujourd'hui, si le matériau argentique est obsolète, la même idéologie semble se perpétuer. La fameuse application « Instagram », connue notamment pour ses différents filtres qui permettent d'embellir les photos prises avec un smartphone, est aussi critiquée : des filtres ne prennent pas vraiment en compte les nuances de la peau, et

861 À ce sujet voir Brian Winston, « A Whole Technology of Dyeing : A Note on Ideology and the Apparatus of the Chromatic Moving Image », *Daedalus*, vol. 114, n° 4, automne 1985, p. 105-123 ; Lorna Roth, « Looking at Shirley, the Ultimate Norm : Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity », *Canadian Journal of Communication*, Vol. 34, 2009, p. 111-136 ; Benoît Turquety, « Le numérique, technologie et techniques. Problèmes de la couleur », in André Gaudreault, Martin Lefebvre (dir.), *Techniques et technologies du cinéma*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 189-192 ; Priska Morrissey, Emmanuel Siety (dir.), *Filmer la peau*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017 ; Ann Hornaday, « 12 Years a Slave, Mother of George, and the Aesthetic Politics of Filming Black Skin » [En ligne], *The Washington Post*, mis en ligne le 17 octobre 2013, consulté le 3 septembre 2018. URL : https://www.washingtonpost.com/entertainment/movies/12-years-a-slave-mother-of-george-and-the-aesthetic-politics-of-filming-black-skin/2013/10/17/282af868-35cd-11e3-80c6-7e6dd8d22d8f_story.html?noredirect=on&utm_term=.366c052769e7 Il y a aussi un documentaire sénégalais sur ce sujet : *18% de réflexion*, réalisé par Nasr Djépa en 1994.

l'« éclaircissement » reste un effet de base pour « raffiner » la photographie⁸⁶².

Pendant longtemps, le « noir » en tant que la couleur de peau n'a pas été pris en considération dans la technique de représentation cinématographique, comme si le *noir* ne pouvait pas être compatible avec l'art de la lumière. Dans le même temps, les avancées de la technologie numérique au cinéma ont permis la fabrication de caméras à haute sensibilité pour filmer dans un environnement de basse luminosité. Par exemple, avec une caméra HD (Haute Définition), on peut « voir la nuit », et même donner à la nuit « un certain effet de lumière du jour »⁸⁶³. Le *noir* semble toujours quelque chose à compléter ou à vaincre par un moyen technologique. Le noir peut-il être autre chose qu'un simple manque, un défaut ou un outil d'effacement ? Le physicien et le physiologiste prussien, Hermann von Helmholtz (1821-1894), a noté il y a cent cinquante ans : « [L]e noir est une sensation véritable, quoiqu'il soit produit par l'absence de lumière. – Nous distinguons nettement la sensation du noir d'avec l'absence de toute sensation⁸⁶⁴ ». Plus tard, les expérimentations d'Ewald Hering (1834-1918), ont permis de percevoir le noir comme une « sensation positive et non pas simplement le repos de l'œil⁸⁶⁵ ». Effectivement, le noir produit une sensation *autre*, et même, un monde *autre*. Réduire le noir à une simple « absence de lumière » serait, me semble-t-il, révélateur d'une soumission à l'idéologie dominante.

Le noir révèle, dans le fond, la part d'« inconscient » de la culture qui embrasse constamment la *lumière* au sens propre et figuré. Si le noir du cinéma désigne une partie *rendue invisible* de la technique cinématographique, l'idée du noir s'attache au quelque chose à « refouler », à « cacher ». Le noir du cinéma représente la part « reléguée généralement dans l'impensé⁸⁶⁶ », autrement dit, « "l'inconscient" du cinéma⁸⁶⁷ ».

862 Voir par exemple Morgan Jerkins, « The Quiet Racism of Instagram Filters » [En ligne], *Racked* [blog], mis en ligne le 7 juillet 2015, consulté le 20 septembre 2018. URL : <https://www.racked.com/2015/7/7/8906343/instagram-racism>

863 Voir l'analyse de Frédéric Astruc sur *Miami Vice* de Michael Mann. Frédéric Astruc, « Occurrences numérique », in Maxime Scheinfeigel (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 202-204.

864 Hermann von Helmholtz, *Optique physiologique*, trad. par Émile Javal et N. Th. Klein, Paris : Victor Masson et fils, 1867, p. 370.

865 Noam M. Elcott, *op. cit.*, p. 33.

866 Jean-Louis Comolli remarque qu'il y a une division de la technique cinématographique : entre la partie « visible », qui est notamment représentée par la caméra, tournage, équipe, éclairage, écran, et la partie « invisible » qui contient le noir entre les photogrammes, chimie, bains et travaux du laboratoire, pellicule négative, coupes et « raccords » du montage, bande-son, projecteur, etc. « *Ce clivage qui ne cesse de se marquer dans la pratique technique du cinéma* (dans celle des cinéastes et techniciens ; dans l'idéologie spontanée de cette pratique ; mais aussi dans l'« idée », la représentation idéologique que les spectateurs se font du travail cinématographique : élection du tournage et du plateau, occultation du labo et du montage. » Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*, Lagrasse : Verdier, 2009, p. 134.

867 *Ibid.*

Montrer, dans l'image, le noir matériel et technique serait un acte de détachement, une *distanciation*, une remise en question de la structure préexistante de la production et de son idéologie. Transformer ce noir en sujet de création dévoile une partie de l' « inconscient technologique⁸⁶⁸ », à savoir ce qui existe dans la fabrication de l'image sans être vu, ce qui « conditionne l'image à l'insu de son auteur⁸⁶⁹ ». Comme le remarque le photographe italien, Franco Vaccari,

au fond, on ne voit que ce que l'on sait ; *mais ce que l'on savait était devenu suspect*. [...] En se servant du concept d' « inconscient technologique » appliqué au médium photographique, je voyais la possibilité de démonter mes propres conditionnements visuels et de parvenir ainsi à voir *ce que je ne savais pas*⁸⁷⁰.

En ce sens, l'idée du noir de cinéma reste attachée à *ce que l'on ne voit pas*, à *ce que l'on ne savait pas*, à *ce que l'on ne sait pas*, et on revient là, en quelque sorte, aux *idées noires* des astrophysiciens. La prise de conscience de ce noir ignoré oblige à questionner la réalité à partir de laquelle nous nous sommes construits, et l'expérience de ce noir rend *suspecte* notre réalité qui se trouve alors *suspendue*. Cet état de suspension renvoie à l'idée du cinéma selon Jean-Louis Schefer que Gilles Deleuze met en lien avec *ce qui ne se laisse pas voir* et *ce qui ne se laisse pas penser du cinéma* :

l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a pour objectif plus élevé la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement. À cet égard, la force du livre de Jean-Louis Schefer est d'avoir répondu à la question : en quoi et comment le cinéma concerne-t-il une pensée dont le propre est de ne pas être encore ? Il dit que l'image cinématographique, dès qu'elle assume son aberration de mouvement, opère une suspension de monde, ou affecte le visible d'un trouble, qui, loin de rendre la pensée visible, comme le voulait Eisenstein, s'adressent au contraire à ce qui ne se laisse pas penser dans la pensée, comme à ce qui ne se laisse pas voir dans la vision. Peut-être n'est-ce pas le « crime », comme il le croit, mais seulement la puissance du faux. Il dit que la pensée, au cinéma, est mise en face de sa propre impossibilité, et pourtant en tire une plus haute puissance ou naissance. Il ajoute que l'état de cinéma n'a qu'une équivalent : non pas la participation imaginaire, mais la pluie quand on sort

868 Inventé par Franco Vaccari, le thème d' « inconscient technologique » est inspiré par l' « inconscient optique » de Walter Benjamin (ce qui est révélé par l'appareil mais que l'œil ne voit pas, et aussi le thème de l' « inconscient » employé par Claude Lévi-Strauss (le sens caché derrière l'arbitraire apparent). Voir Marc Lenot, « « La photographie comme action non comme représentation ». Entretien avec Franco Vaccari », in Éléonore Challine, Laureline Meizel, Michel Poivert (dir.), *L'expérience photographique : travaux de l'École doctorale Histoire de l'art*, Paris : Publications de la Sorbonne, Histo.Art n°6, 2014, p. 70. Franco Vaccari, *La photographie et l'inconscient technologique*, Paris : Créatis, 1981, p. 11-17.

869 Marc Lenot, *ibid.*

870 Franco Vaccari, *op. cit.*, p. 10. Souligné par l'auteur.

d'une salle, non pas le rêve, mais le noir et l'insomnie⁸⁷¹.

Le noir que l'œil ne perçoit pas (le noir du mécanisme du dispositif) et le noir que l'œil néglige (le noir de la salle) constituent la condition et le conditionnement du dispositif cinématographique. Sans le noir entre les images, le « mouvement » de l'image ne serait pas perçu tel qu'il est. Au sens propre et au sens figuré, le noir indique à la fois le réel et la réalité du cinéma, il porte la part de conscience de toute la fabrication cinématographique mais aussi la part de l' « inconscient technologique » qui échappe à la pensée technique.

Dans différentes tentatives artistiques, certains auteurs – comme Jonathan Glazer ou Stanley Kubrick, évoqués dans les chapitres précédents – révèlent l'inconscient pulsionnel en utilisant le noir comme forme symbolique, et d'autres – tels Jürgen Reble, Bill Morrison – dévoilent l'inconscient technologique à travers le noir du dispositif médiatique. Le noir devient l'incarnation des limites de notre vision, et dans notre culture fondée sur la suprématie de la vue, cette limite est aussi celle de la conscience, de la pensée.

« Puisque le cinéma procède du noir, il n'invente pas de *politique* du noir⁸⁷². » Une étude sur le noir du cinéma se révèle comme une recherche de l'origine. Mais cette recherche, cette prise de conscience, ne peut pas être dissociée de l'aspect politique des fondements du cinéma. Cet aspect politique est différent que le geste critique du noir dans l'histoire de la peinture occidentale, qui se développe jusqu'à l'envahissement du noir sur toute la surface du tableau, comme ce que l'on peut voir dans des œuvres d'Ad Reinhardt, Mark Rothko, Pierre Soulages. Quelle que soit l'*idée noire* de chacun, les peintures noires permettent d'exprimer une radicalité de leur démarche artistique et conceptuelle. Au lieu d'être l'absence de la lumière, « le noir est donc une force⁸⁷³ », tant picturale que politique. C'est ce que appelle Theodor W. Adorno, « l'idéal du noir » : « L'idéal du noir est, du point de vue du contenu, l'une des plus profondes tendances de l'abstraction. [...] les ténèbres exercent un attrait également sensible, antithèse de la façade et sensible de la culture⁸⁷⁴. » En sus du noir comme origine du cinéma, il se trouve aussi cet « idéal du noir » comme engagement artistique, philosophique, sociale et politique vis-à-vis des idéologies des médias.

871 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, p. 219.

872 Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Paris : Éd. de la Différence, 2012, p. 132.

873 Dominique Païni, « Les couleurs du noir », in Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Adrien Maeght,

Dominique Païni (dir.), *op. cit.*, p. 22. « Le noir est une force » est aussi une formulation de Henri Matisse.

874 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 2011, p. 66-67.

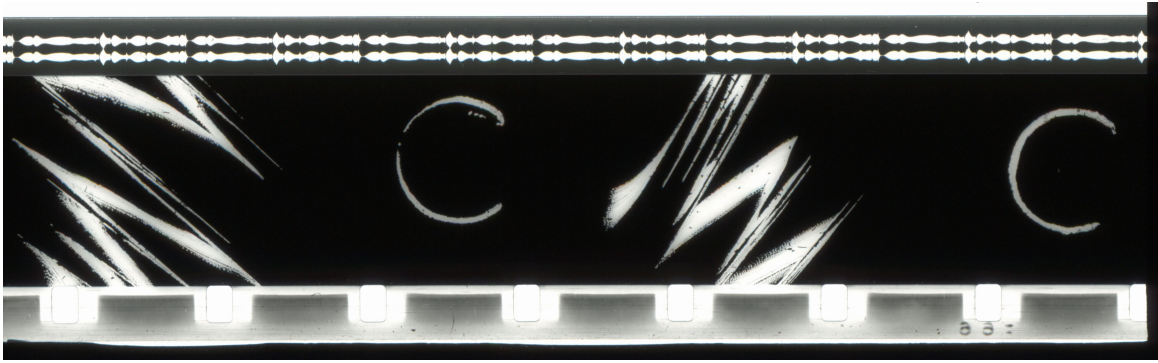


Fig. c-7, *Blackout* (1966) d'Aldo Tambellini. Harvard Film Archive Collections

Dans cette approche, Aldo Tambellini explore depuis les années 1960 la potentialité esthétique et politique du noir dans différents champs artistiques – de la peinture au cinéma élargi. Le noir est pour l'artiste une source d'inspiration inépuisable, parce qu'il permet à la fois de faire émerger de nouvelles idées et de les faire vivre comme expérience. Parce que le noir est, comme il écrit, « comme un début. Un début de ce qu'il veut être plutôt que ce qu'il ne veut pas être. [...] La noirceur est le début de la re-sensibilisation des êtres humains⁸⁷⁵ ». La re-sensibilisation serait le début de toute la *ré-invention*.

Pascal Quignard décrit le noir comme une expérience primaire : « C'est beaucoup plus qu'une négation ou une affirmation linguistiques : c'est l'élément où on puise toujours⁸⁷⁶. » Qu'est-ce que le *noir* au cinéma ? La réponse à la question sera également la réponse à « qu'est-ce que le cinéma ? ». Si le noir figure la naissance du cinéma – la conjonction de sa matière, des formes utilisées et du dispositif nécessaire qui permet de soutenir que le noir *invente* le cinéma –, le retour au *noir* comme origine du cinéma serait le début de la *ré-invention* de cet art.

875 (Traduction personnelle) Le texte original en anglais : « Black to me is like a beginning. A beginning of what it wants to be rather than what it does not want to be. [...] Blackness is the beginning of the re-sensitizing of human beings. » Aldo Tambellini, « Entretien », *Arts Canada*, issue on BLACK, 10/1967. L'extrait de l'entretien est présenté dans le brochure de l'exposition d'Aldo Tambellini, *Black Matters*, en 2017 à ZKM à Karlsruhe.

876 Pascal Quignard, *Performances de ténèbres*, Paris : Galilée, 2017, p. 14.

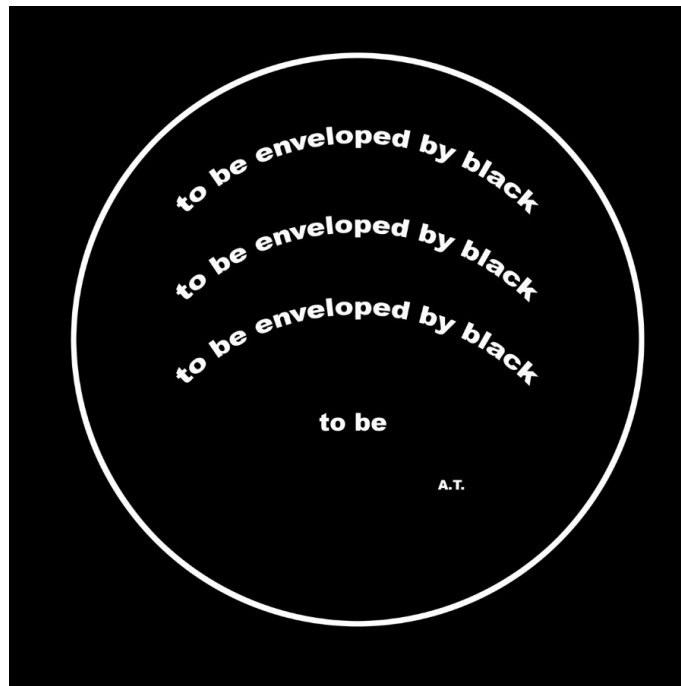


Fig. c-8 Dessin issu du poème de Aldo Tambellini

Bibliographie

▪ ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

— HISTOIRE DU CINÉMA : Ouvrages monographiques et collectifs

- ABADIE Shahram, *Architecture des salles obscures : Paris, 1907-1939*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2018.
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2016 [2005].
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *Esthétiques du film*, Paris : Armand Collin, 2008.
- AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BAECQUE Antoine de, CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012.
- BANDA Daniel, MOURE José (éd.), *Avant le cinéma : l'oeil et l'image*, Paris, Armand Colin, 2012.
- BANDA Daniel, MOURE José (éd.), *L'art d'une civilisation : 1920-1960*, Paris : Flammarion, 2011.
- BANDA Daniel, MOURE José (éd.), *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris : Flammarion, 2008.
- BERRY Chris (éd.), *Chinese cinema : critical concepts in media and cultural studies*, London/New York : Routledge, 2013.
- BRENEZ Nicole, LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris : Cinémathèque française, Milano : Mazzotta, 2001.
- CORRADO Neri, *Rétro Taiwan : le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, Paris : L'Asiathèque, 2016.
- DE HAAS Patrick, *Cinéma intégral : de la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris : Transédition, 1985.
- DESSER David, *Eros plus Massacre : An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 1988.
- FELL John L. (ed.), *Film Before Griffith*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1983.
- FRODON Jean-Michel, *Le cinéma chinois*, Paris : Cahiers du cinéma : SCÉRÉN-CNDP, 2006.
- GAUDREULT André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéaste*, Paris : CNRS, 2008.
- GAUDREULT André (dir.), *Ce que je vois de mon ciné : la représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- LACLOCHE Francis, *Architectures de cinémas*, Paris : Éditions du Moniteur, 1981.
- LAWDER Satndish D., *Le Cinéma cubiste*, trad. de l'anglais par Christian Lebrat, Paris : Paris expérimental, 1994.
- LE FORESTIER Laurent, MARIE Michel (dir.), *La firme Pathé Frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004.

- MEUSY Jean-Jacques, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris : CNRS, 1995.
- MOUSSINAC Léon, *Naissance du cinéma*, Paris : Éd. D'aujourd'hui, 1983.
- QUIQUEMELLE Marie-Claire, PASSEK Jean-Loup (dir.), *Le cinéma chinois*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1985.
- RICHIE Donald, *Japanese cinema*, Oxford/New York : Oxford University Press, 1990.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, avec la collaboration de Bernard Eisenschitz, six volumes, Paris : Denoël, 1973-1975.
- SALMON Stéphanie, *Pathé : à la conquête du cinéma, 1896-1929*, Paris : Tallandier, 2014.
- SHARP Jasper, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham, Toronto, Plymouth (UK) : The Scarecrow Press, 2011.
- SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire : l'Avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris : Paris Expérimental, 2002.
- THOUVENEL Éric, CONTANT Carole (dir.), *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris : Paris Expérimental, 2014.
- TSCHERKASSKY Peter (ed.), *Film Unframed : A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Vienna : Österreichisches Filmmuseum : SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2012.
- VALLET Yannick, *La grammaire du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2016.
- VINCENT Pascal-Alex (dir.), *Dictionnaire du cinéma japonais en 101 cinéastes : l'âge d'or (1935-1975)*, Paris : Carlotta films, 2018.

— **INVENTIONS TECHNIQUES DES DISPOSITIFS DE VISION :**
Ouvrages monographiques et collectifs

- ANONYME, « La Phantasmagorie », *La Feuille villageoise*, n° 22, 28 février 1793, p. 489-510. [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56668q/f509.item>
- AUZEL Dominique, *Émile Reynaud et l'image s'anima*, Paris, Du May, 1992.
- BESSY Maurice, *Louis Lumière : inventeur*, Paris : Prisma, 1948.
- BESSY Maurice, *Le mystère de la chambre noire : histoire de la projection animée*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1990.
- BRISELANCE Marie-France, MORIN Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris : Nouveau Monde, 2010.
- BUBB Martine, *La Camera obscura : Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- CHEVALLIER Jean-Gabriel-Auguste, *Le conservateur de la vue : suivi du manuel de l'ingénieur opticien*, 3^{ème} édition augmentée, Paris : Chez l'auteur, 1845 [1815]. [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6379466s/f11.item.r=fût%20tendu%20de%20noir>
- COMMENT Bernard, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris : Adam Biro, 1993.
- DÉSILE Patrick, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 2000.
- DICKSON William Kennedy Laurie, DICKSON Antonia, *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetograph*, New York, Museum of Modern Art, 2000.
- EDISON Thomas Alva, RUNES Dagobert D., *The Diary and Sundry Observations of Thomas Alva Edison*, New York, Philosophical Library, 1948.

GAUDREULT André, LEFEBVRE Martin (dir.), *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

GLEIZES Delphine, REYNAUD Denis (ed.), *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)/ anthologie établie, présentée et annotée par Delphine Gleizes & Denis Reynaud*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2017.

MAILLER Arnaud, *Le miroir noir : enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris : Kargo & l'éclat, 2005.

MANNONI Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.

MANNONI Laurent, *Trois siècles de cinéma : de la lanterne magique au cinématographe : collections de la Cinémathèque française*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1995.

MANNONI Laurent, PESENTI CAMPAGNONI Donata, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, catalogue d'exposition, Paris, La Cinémathèque française / Éditions de La Martinière, 2009.

MICHAUX Emmanuelle, *Du panorama pictural au cinéma circulaire. Origines et histoire d'un autre cinéma*, Paris : L'Harmattan, 1999.

MUSSER Charles, Thomas A. *Edison and his kinetographic motion pictures*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.

NOVERRE Maurice, *La vérité sur l'invention de la projection animée : Émile Reynaud, sa vie et ses travaux*, Paris, L'Harmattan, 2013.

OFFICE FRANÇAIS D'ÉDITION (ed.), *Émile Reynaud : peintre de films, 1844-1918*, Paris, Maeght, 1993.

OEVER Annie van den, *Technē/Technology : Researching Cinema and Media Technologies, Their Development, Use and Impact*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2014.

REMISE Jac, REMISE Pascale, VAN DE WALLE Régis, *Magie lumineuse du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979.

ROBINSON David, HERBERT Stephen, CRANGLE Richard, *Encyclopaedia of the Magic Lantern*, London, The Magic Lantern Society, 2001.

VIVIÉ Jean, *Prélude au cinéma. De la préhistoire à l'invention*, édition établie, annotée et présentée par Maurice Gianati et Laurent Mannoni, Paris : L'Harmattan, 2006.

PINEL Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

TURQUETY Benoît, « Le numérique, technologie et techniques. Problèmes de la couleur », in André Gaudreault, Martin Lefebvre (dir.), *Techniques et technologies du cinéma*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 175-192.

— **TECHNIQUE DU CINÉMA, TRUCAGES & EFFETS SPÉCIAUX : Ouvrages monographiques et collectifs, articles**

BÉLIN Édouard, « Le retouche des clichés de paysage », *Revue suisse de photographie*, 12-13 (1900-1901), p. 87-95. [En ligne] URL : <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=rep-001:1900:12::430>

BERNARD Hervé, *L'image numérique et le cinéma. Un pont entre l'argentique et le numérique*, avec la collaboration de François Helt et de Matthieu Sintas, Paris : Eyrolles, 2000.

BESSY Maurice, *Truquage au cinéma*, Paris : Prisma, 1951.

BRIOT René, *Les techniques cinématographiques*, Paris : ESRA, 1988.

CHRISTIE Ian, « The visible and the invisible : From 'tricks' to 'effects' », *Early Popular Visual Culture*, Vol. 13, No. 2, 2015, p. 106-112.

COHENDY Fred, *Comment lancer un cinéma et le conduire à la prospérité*, Paris : Drouin et chez l'auteur, 1928.

COISSAC Georges-Michel, *La Théorie et la pratique des projections*, Paris : Maison de la Bonne Presse, 1906

HAMUS-VALLÉE Réjane, RENOARD Caroline, *Les effets spéciaux au cinéma : 120 ans de création en France et dans le monde*, Malakoff : Armand Colin, 2018.

HAMUS-VALLÉE Réjane, « Fabriquer le nuage parfait. Un siècle de trucages atmosphériques au cinéma », *Communications*, 101, 2017. Le temps qu'il fait, sous la direction de SOUDIÈRE Martin de la, TABEAUD Martine, VASAK Anouchka, p. 143-157.

HAMUS-VALLÉE Réjane, « Les effets spéciaux imperceptibles : tromper la caméra ou tromper le spectateur ? », Florence Bancaud (dir.), *L'image trompeuse*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2016, p. 91-103.

HAMUS-VALLÉE Réjane, *Peindre pour le cinéma. Une histoire du Matte Painting*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016.

HAMUS-VALLÉE Réjane, *Les effets spéciaux*, Paris : Cahiers du cinéma / CNDP, 2004.

HAMUS-VALLÉE Réjane (dir.), *Du trucage aux effets spéciaux*, Corlet : CinémAction, 2002.

KRESS E., « Trucs et illusions. Applications de l'optique et de la mécanique au cinématographe », 1895, *Revue d'histoire du cinéma* [En ligne], n° 27, 1999. Pour une histoire des trucages, sous la direction de Thierry Lefebvre, p. 7-20. URL : https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1999_num_27_1_1390

LEFEBVRE Thierry (dir.), 1895, *Revue d'histoire du cinéma* [En ligne], n° 27, 1999. Pour une histoire des trucages. URL : https://www.persee.fr/issue/1895_0769-0959_1999_num_27_1?sectionId=1895_0769-0959_1999_num_27_1_1390

PINEL Vincent, *Techniques du cinéma*, Paris : Presses universitaires de France, 2007.

PINEL Vincent, PINEL Christophe, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2016 [1996].

SOLOMON Matthew, « Up-to-Date Magic : Theatrical Conjuring and the Trick Film », *Theatre Journal*, Vol. 58, No. 4, December 2006, p. 595-615.

TABET Frédéric, « Entre art magique et cinématographique : un cas de circulation technique, le Théâtre Noir », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 69, 2013, P. 26-43.

— LA COULEUR AU CINÉMA

AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Paris : Armand Collin, 1994

AUMONT Jacques (dir.), *La couleur au cinéma*, Milan : Mazzotta, Paris : Cinémathèque française, 1995.

BRENEZ Nicole, McKANE Miles (éd.), *Poétique de la couleur. Anthologie*, Paris/Aix-en-Provence : Auditorium du Louvre/Institut de l'image, 1996.

BRENEZ Nicole, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain », in AUMONT Jacques (dir.), *La couleur au cinéma*, Milan : Mazzotta, Paris : Cinémathèque française, 1995, p. 156-176.

CASTRO Teresa, « Les couleurs ornementales du cinéma des premiers temps », in 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 71, hiver 2013, p. 19-29.

CLOAREC Nicole, « La couleur selon Derek Jarman », in BEAUREGARD Raphaëlle Costa de (dir.), *Cinéma et couleur. Film and Colour*, Paris : Michel Houdiard, 2009, p. 259-269.

DUBOIS Philippe, « Hybridations et métissages : les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur », in AUMONT Jacques (dir.), *La couleur au cinéma*, Milan : Mazzotta, Paris : Cinémathèque française, 1995, pp. 74-92.

FRISVOLD HANSEN Eirik, *Early Discourses on Colour and Cinema: Origins, Functions, Meanings*,

Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis, 2006.

GUNNING Tom (éd.), *Fantasia of color in early cinema*, Amsterdam : EYE Filmmuseum/Amsterdam University Press, 2015.

MARTIN Jessie, *Le cinéma en couleurs*, Paris : Armand Colin, 2013.

RUIVO Céline, *Le Technicolor trichrome : histoire d'un procédé et enjeux de sa restauration*, thèse de doctorat, dirigé par François Thomas, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2016.

TOURNAY Alexandre, *Les couleurs des films. Dictionnaire chromatique du cinéma*, Paris : Pyramyd, 2016.

WOLLEN Peter, « *Blue* », trad. de l'anglais par Cyril Béghin, in BAX Dominique (dir.), avec la collaboration de BÉGUIN Cyril, *Théâtres au cinéma. 19, Derek Jarman, Jean Cocteau : alchimie*, Bobigny : Magic Cinéma, 2008, p. 99-103.

YUMIBE Joshua, *Moving Color : Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick (New Jersey) : Rutgers University Press, 2012.

YUMIBE Joshua, « L'espace de la couleur comme espace de jeu dans la littérature enfantine, le cinéma des premiers temps et les féeries », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 71|2013, p. 33-46. [En ligne] URL : <http://1895.revues.org/4767>

— ESSAIS SUR LE CINÉMA ET THÉORIES DES MÉDIAS : Ouvrages monographiques et collectifs

ALBERA François, TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne/Paris : L'Âge d'homme, 2011.

AMIEL Vincent, *Naissances d'images. L'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris : Klincksieck, 2018.

ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris : Le Sycomore, 1984.

AUMONT Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris : Vrin, 2013.

AUMONT Jacques, *Le montreur d'ombres*, Paris : Vrin, 2012.

AUMONT Jacques, *L'attrait de la lumière*, Crisnée : Yellow Now, 2010.

AUMONT Jacques, *Matière d'images, redux*, Paris : Éd. de la Différence, 2009.

AUMONT Jacques, *L'oeil interminable*, Paris, Éd. La Différence, 2007.

AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles : De Boeck Supérieur, 1999.

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films ?*, Paris : Séguier, 1996.

BALÁZS Béla, *L'esprit du cinéma*, Paris : Payot & Rivages, 2011.

BALÁZS Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Belval : Circé, 2010.

BALÁZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. de l'allemand par Jacques Chavy, Paris : Payot, 1979.

BARRÈS Patrick, *Le cinéma d'animation. Un cinéma d'expériences plastiques*, Paris : L'Harmattan, 2006.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Cerf, 1985.

BEAUVAIS Yann, BOUHOURS Jean-Michel (éd.), *Monter, Sampler. L'échantillonnage généralisé*, Paris : Centre Pompidou, 2000.

BEAUVAIS Yann, *Poussière d'image : articles de films, 1979-1998*, Paris : Paris Expérimental, 1998.

- BELLOUR Raymond, *La Querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*, Paris : P.O.L, 2012.
- BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités*, Paris : P.O.L, 2009.
- BELLOUR Raymond, *L'entre-images. 2*, Mots, images, Paris : P.O.L, 1999.
- BELLOUR Raymond, *L'entre-images*, Paris : Éd de la Différence, 1990.
- BONNET Éric (dir.), *L'esthétique de l'écran : lieux de l'image* [journée d'étude, Paris, 5 mai 2010 / organisée par l'EPHA, équipe de recherche esthétique, pratique et histoire des arts], Paris : L'Harmattan, 2013.
- BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, tr. P. Rusch et C. Jouanlanne, Paris : Klincksiek, 2013.
- BOUHOURS Jean-Michel, MICHELSON Annette (dir.), *Hollis Frampton, l'écliptique du savoir : film, photographie, vidéo*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1999.
- BOVIER François, MEY Adeena (éd.), *Décadrages*, « Cinéma élargi », n°21-22, 2012.
- BRAKHAGE Stan, LEBRAT Christian, *Manuel pour prendre et donner les films / Le don de Brakhage*, Paris : Paris Expérimental, 2003.
- BRAKHAGE Stan, *Métaphores et vision*, Paris : Centre Pompidou, 1998.
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, Paris/Bruxelles : De Boeck, 1998.
- BURCH Noël, *Praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1969.
- COMOLLI Jean-Louis, SORREL Vincent, *Cinéma mode d'emploi : de l'argentique au numérique*, Lagrasse : Verdier, 2015.
- COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- DANEY Serge, *La Maison cinéma et le monde. 2. Les Années Libé 1981-1985*, édition établie par Patrice Rollet, avec Jean-Claude Biette et Christophe Manon, Paris : P.O.L., 2002.
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- DENIS Sébastien, *Le cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires*, 3ème édition, Paris : Armand Colin, 2017 [2007].
- DEVAUX Frédérique, *Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, Crisnée : Yellow Now, 1994.
- DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- DESNOS Robert, *Les rayons et les ombres : cinéma*, édition établie et présentée par DUMAS Marie-Claire avec la collaboration de CERVELLE-ZONCA Nicolas, Paris : Gallimard, 1992.
- DUBOIS Philippe, *La question vidéo – entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Yellow Now – Côté cinéma, 2011.
- DULAC Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris : Paris Expérimental, 1994.
- ELCOTT M. Noam, *Artificial Darkness. An Obscur History of Modern Art and Media*, Chicago/London : The University of Chicago Press, 2016.
- ELSAESSER Thomas, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016.

- EPSTEIN Jean, *Ecrits sur le cinéma : 1921-1953*, Paris : Seghers, 1974-1975.
- FLEISCHER Alain, *L'empreinte et le tremblement. Écrits sur le cinéma et la photographie 2 ; suivi de Faire le noir*, Paris : Galaade éditions, 2009.
- GAGNEBIN Murielle (dir.), *L'Ombre de l'image : de la fascination à l'infigurable*, Seyssel : Champ Vallon, 2003.
- GHALI Nouredine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris : Paris Expérimental, 1995.
- GUIDO Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne : L'Âge d'homme, 2014.
- JOST François, *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec, Paris : Nuit blanche/Méridiens Klincksieck, 1998.
- LESUISSE Anne-Françoise, *Du film noir au noir : traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Bruxelles : De Boeck Université, 2002.
- LEBRAT Christian, *Cinéma radical. Dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde*, Paris : Paris Expérimental, 2008.
- MALLET-STEVENSON Robert, *Le décor au cinéma*, Paris : Séguier, 1996.
- MALLET-STEVENSON Robert, *Le décor moderne au cinéma*, Paris : Charles Massin, 1928.
- MC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1977.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1993 (1977).
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1 et 2, Paris : Klincksieck, 1986.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement, Souvenirs d'un voyage en pays pueblo ; Projets de voyage en Amérique*, textes d'Aby Warburg trad. de l'allemand par Sibylle Muller, 3^{ème} édition, Paris : Macula, 2012 [1998].
- MICHAUD Philippe-Alain, *Sketches, Histoire de l'art et cinéma*, Paris : Kargo & L'éclat, 2006.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Sur le film*, Paris : Macula, 2016.
- MITCHELL W. J. T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, trad. M. Boidy, N. Cilins, S. Roth, Dijon : les Presses du réel, 2014.
- NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, 3^{ème} édition, Paris : Paris Expérimental, 2010.
- NOGUEZ Dominique, *Une Renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain*, Paris : Paris Expérimental, 2002.
- PACI Viva, *La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2012.
- PAÏNI Dominique, *L'attrait des miroirs*, Crisnée : Yellow Now, 2017.
- PAÏNI Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, Crisnée : Yellow Now, 2013.
- PAÏNI Dominique, *L'attrait de l'ombre*, Crisnée : Yellow Now, 2007.
- PAÏNI Dominique, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris : Cahiers du cinéma, 2002.
- PAÏNI Dominique (dir.), *Projections, les transports de l'image*, catalogue d'exposition, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains novembre 1997-janvier 1998, Paris, Hazan : Le Fresnoy : AFAA, 1997.

- PAÏNI Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, Paris : Cahiers du cinéma, 1997.
- PUAUX Françoise, *Le décor de cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma/CNDP, 2008.
- REES Alan Leonard, WHITE Duncan, BALL Steven et CURTIS David (éd.), *Expanded Cinema : Art, Performance, Film*, Londres : Tate Publishing, 2011.
- SCHEFER Jean Louis, *Images mobiles. Récits, Visages, Flocons*, Paris, P.O.L., 1999.
- SCHEFER Jean Louis, *Cinématographies*, Paris : P.O.L, 1998.
- SCHEFER Jean Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma-Gallimard, 1997.
- SCHEFER Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris : Cahiers du cinéma, 1997.
- SCHULMANN Clara, *Les chercheurs d'or – Films d'artistes, histoires de l'art*, Dijon : Les Presses du Réel, 2014.
- SIETY Emmanuel, *Fictions d'images : Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009.
- SITNEY P. Adams, *The cinema of poetry*, New York : Oxford University Press, 2015.
- SITNEY P. Adams, *Eyes upside down : visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, New York : Oxford University Press, 2008.
- SITNEY P. Adams, *Le film structurel*, Paris : Paris Expérimental, 2006.
- SITNEY P. Adams, *Pour présenter Stan Brakhage*, Paris : Paris Expérimental, 2001.
- SOBCHACK Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley : University of California Press, 2004.
- SOBCHACK Vivian, *The Address of the Eye: Phenomenology of Film Experience*, Princeton : Princeton University Press, 1992.
- TAYLOR Helen, *Gone With the Wind*, London : British Film Institute, 2015.
- THOUVENEL Éric, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- TOMASOVIC Dick, *Le palimpseste noir : notes sur l'impétigo, la terreur et le cinéma américain contemporain*, Crisnée : Yellow Now, 2002.
- UROSKE Andrew V., *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago/London : University of Chicago Press, 2014.
- VANCHERI Luc, *Le cinéma ou le dernier des arts*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018.
- VANCHERI Luc, *Les pensées Figurales de l'image*, Paris : Armand Colin, 2011.
- VANCHERI Luc, *Cinéma contemporains. Du film à l'installation*, Lyon : Aléas, 2009.
- VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris : Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1998.
- VIRMAUX Alain, VIRMAUX Odette, *Les surréalistes et le cinéma : anthologie*, Paris : Seghers, 1976.
- WILLOUGHBY Dominique, *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*, Paris, Textuel, 2009.
- YOUNGBLOOD Gene, *The Expanded Cinema*, New York : Dutton, 1970.

— **ESSAIS SUR LE CINÉMA ET THÉORIES DES MÉDIAS :**
Actes de colloque et articles

- AMENGUAL Barthélemy, « L'iris, le cadre et le cache. Un montage vertical avant Eisenstein ? », *Cinémathèque*, n° 11, printemps 1997, p. 49-59.
- BARTHES Roland, « En sortant du cinéma », in *Communications*, n° 23, 1975, p. 105. Psychanalyse et cinéma. [En ligne] URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353
- BAUDRY Jean-Louis, « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base » in *Cinéthique*, N°7-8, 1970, pp. 1-8.
- BAUDRY Jean-Louis, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », in *Communications*, n° 23, 1975 pp. 56-72
- BELLOÏ Livio, « Exposer, explorer, exploser. Canon et cinéma de *found footage* », in BIANCHI Pietro, BURSI Guilio, VENTURINI Simone (dir.), *Il canone cinematografico/The Film Canon : XVII Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine 16-18 marzo 2010*, Udine : Forum Editrice Universitaria Udinese, 2011, p. 71-77. [En ligne] URL : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/88642/1/CANON.pdf>
- BELLOÏ Livio, « Reconfigurations. La question du plan emblématique », in Michel Marie, Laurent Le Forestier (dir.), *La firme Pathé frères 1896-1914*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004, p. 179-192.
- BERGALA Laure, « L'image noire », in Pierre Taminiaux, Claude Murcia (dir.), *Cinéma Art(s) Plastique(s)*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 79-83.
- BORDINA Alessandro, DUBOIS Philippe, RAMOS MONTEIRO Lúcia (éd.), *Oui, c'est du cinéma : formes et espaces de l'image en mouvement*, Udine : Campanotto Editore, 2009.
- BRENEZ Nicole, « L'objection visuelle », in Nicole Brenez et Bidhan Jacobs (dir.), *Le cinéma critique. De l'argentine au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2010.
- BRENEZ Nicole, « Improvised Notes on French Expanded Cinema », *Millennium Film Journal*, Summer 2005, 43/44, p. 112-129
- BUXTORF Anne-Élisabeth, « La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres : l'utopie à l'épreuve de la modernité », in *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2005, tome 163, livraison 1. p. 117-144. [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2005_num_163_1_463612
- CRIMP Douglas, « Negative : A Note on Degas's Photographs », *October*, Vol. 5, Photography, Summer 1978, p. 89-100.
- DANEY Serge, « Du défilement au défilé », *La recherche photographique*, n° 7, numéro spécial, 1989, p. 49-51.
- DEGRADA Elena, « Un regard indiscret – le regard subjectif aux premiers temps du cinéma », in André Gaudreault (dir.), *Ce que je vois de mon ciné : la représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- DE LASTENS Emeric, « Strange creatures meet the Black Maria », in *Exploding #8* Jack Smith, mai 2002, p. 73-82.
- DUBOIS Philippe, « La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », in Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris : Cinémathèque française, 1998, p. 267-325.
- DUBOIS Philippe, « La question des Figures à travers les champs du savoir : Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », in AUBRAL François, CHATEAU Dominique (dir.), *Figure, Figural*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 11-24.
- DUBOIS Philippe, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », in AUBRAL François, CHATEAU Dominique (dir.), *Figure, Figural*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 245-274.
- DUBOIS Philippe, « La question du figural », in Claude Murcia, Pierre Taminiaux (dir.), *Cinéma/Art(s)*

plastique(s), Paris : L'Harmattan, 2004.

DUBOIS Philippe, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (dir.), *Extended Cinema : le cinéma gagne du terrain*, Pasion di Prato, 2010.

DUBOIS Philippe, VERRAES Jennifer (éd.), « Cinéma et art contemporain III », *Cinéma & Cie*, Roma : Carocci Editore, Téraedère Publishing, 2009.

DUBOIS Philippe (éd.), « Cinéma et art contemporain II », *Cinéma & Cie*, n°10, Milan : Il Castoro, 2008.

DUBOIS Philippe (éd.), « Cinéma et art contemporain I », *Cinéma & Cie*, n°8, Milan : Il Castoro, 2006.

DUBOIS Philippe (dir.), *Le Gros plan, La revue belge du cinéma*, n° 10, hiver, 1984-1985.

DULAC Nicolas, GAUDREAULT André, « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1282>

ELCOTT Noam M., « Tony Oursler's Phantasmagorias », in Tony Oursler, Anne Wehrer (ed.), *Imponderable : the Archives of Tony Oursler*, Zurich : Luma Fondation, 2016.

ELCOTT Noam M., « Darkened Rooms : A Genealogy of Avant-Garde Filmstrips from Man Ray to the London Film-Makers' Co-op and Back Again », *Grey Room*, n° 30, Winter 2008, p. 6-37.

ELCOTT Noam M., « The Phantasmagoric Dispositif : An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space », *Grey Room*, n° 62, Winter 2016, p. 42-71.

ELCOTT Noam M., « In Search of Lost Space : Stan Douglas's Archaeology of Cinematic Darkness », *October*, n° 139, Winter 2012, p. 151-182.

ELSAESSER Thomas, « Rethinking the "Optics" of Cinema – Towards an Archaeology of Visual Culture », communication du colloque international « Une histoire du regard est-elle possible ? Le cinéma au cœur de la "culture visuelle" », organisé par Centre de recherche sur les médiations (CREM-EA 3476), l'Institut Européen de cinéma et d'audiovisuel et l'Université de Lorraine, (5-6 janvier 2017). Le texte est traduit en français par Anne Dymek et mis en ligne par le CREM. URL : https://crem.univ-lorraine.fr/sites/crem.univ-lorraine.fr/files/users/documents/repenser_loptique_du_cinema_elsaesser2.pdf

FRIZOT Michel, « Qu'est-ce qu'une invention ? (le cinéma) La technique et ses possibles », *Trafic*, Qu'est-ce que le cinéma ?, n° 50, été 2004, p. 316-326.

GAUDREAULT André, GUNNING Tom, « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma ? », in AUMONT Jacques, GAUDREAULT André et MARIE Michel (dir.), *Histoires du cinéma, Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

GUNNING Tom, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *CiNéMAS*, vol. 14, n°1, automne 2003, p. 67-89.

GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde » [1986], 1895, *AFRHC*, n°50, 2006, p. 55-65.

GUNNING Tom, « An Unseen Energy Swallows Space : The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film », FELL John L. (ed.), *Film Before Griffith*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1983, pp. 355-366.

HABIB André, « Archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du *found footage* », *Cinemas*, vol. 24, n° 2-3, printemps 2014, p. 97-122. Attrait de l'archive.

HORNADAY Ann, Ann Hornaday, « 12 Years a Slave, Mother of George, and the Aesthetic Politics of Filming Black Skin » [En ligne], *The Washington Post*, mis en ligne le 17 octobre 2013. URL : https://www.washingtonpost.com/entertainment/movies/12-years-a-slave-mother-of-george-and-the-aesthetic-politics-of-filming-black-skin/2013/10/17/282af868-35cd-11e3-80c6-7e6dd8d22d8f_story.html?noredirect=on&utm_term=.366c052769e7

JOST François, « Narration(s) : en deçà et au-delà », in *Communications*, n° 38, 1983, Enonciation et cinéma, p. 192-212.

- KUNTZEL Thierry, « Le défilement », in Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : théories, lectures, numéro spécial de la Revue d'esthétique*, Paris : Klincksieck, 1978, p. 97-110.
- LE MAÎTRE Barbara, Jennifer VERRAES (éds.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*, Paris : PUV, 2013.
- LEFEBVRE Thierry, LE FORESTIER Laurent, MICHAUD Philippe-Alain (dir.), *Pyrothechnies : une histoire du cinéma incendiaire*, Paris : AFRHC, 2003.
- MARANTZ-JAEN Eléonore, « Architectures de cinémas. L'expérience et les réalisations d'Eugène Chirié 1930-1939 », *Rive méditerranéennes* [En ligne], Varia, mis en ligne le 2 décembre 2005. URL : <http://journals.openedition.org/rives/84>
- MCCALL Anthony, « "Line Describing a Cone" and Related Films », *October*, Vol. 103, hiver 2003, p. 42-62.
- METZ Christian, « Le grand syntagmatique du film narratif », *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p. 120-124.
- MONGOLTE Barbette Mongolte, « Une histoire de temps. Analogie contre numérique, l'éternelle question du changement de technologie et de ses implications sur l'odyssée d'un réalisateur expérimental », *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 415-428.
- MORRISSEY Priska, SIETY Emmanuel (dir.), *Filmer la peau*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°3, 1975, p. 6-18.
- PACI Viva, « Archéologie et spectacle : vieux dispositifs et nouveaux objets pour spectateurs étonnés de passage au musée », in François Albera, Maria Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne/Paris : L'Âge d'homme, 2011, p. 366-369.
- PAÏNI Dominique, « Ballet d'ombres. Autour d'Adebar de Peter Kubelka », *Cinéma*, n° 12, automne, 2006, p. 103-111.
- ROTH Lorna, « Looking at Shirley, the Ultimate Norm : Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity », *Canadian Journal of Communication*, Vol. 34, 2009, p. 111-136.
- SCHEINFEIGEL Maxime (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre, « Le monolithe noir de 2001 : A Space Odyssey de Stanley Kubrick (1968). Une figure de l'irreprésentable », in LAROCHELLE Marie-Hélène (dir.), *Monstres et Monstrueux littéraires*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2008, p. 207-222.
- SOMAINI Antonio, « The Concept of Visual Culture and the Historicity of the Eye », in AUTELITANO Alice (éd.), *The Cinematic Experience. Film, Contemporary Art, Museum*, Udine : Campanotto Editore, 2010, p. 32-49.
- SOMAINI Antonio, « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, Glass House, et le cinématisme de l'architecture de verre », *Appareil*, 7|2011. [En ligne] URL : <http://appareil.revues.org/1234>
- THOUVENEL Éric, « Cinéma et "logique du fluide" », in Pierre Albert Castanet, Frédéric Cousinié, Philippe Fontaine (dir.), *L'impressionnisme, les arts, la fluidité*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 77-84.
- VANCHÉRI Luc (dir.), *Images contemporaines, arts, formes, dispositifs*, Lyon : Aléas, 2009.
- VENTURI Riccardo, « Écran et projection dans l'art contemporain », *Perspective*, 1|2013, p. 183-190.
- WINSTON Brian, « A Whole Technology of Dyeing : A Note on Ideology and the Apparatus of the Chromatic Moving Image », *Daedalus*, vol. 114, n° 4, automne 1985, p. 105-123.

DEAN Tacita, CULLINAN Nicholas (éd.), *Tacita Dean : Film*, cat. expo., Londres, Tate Modern (du 11 octobre 2011 au 11 mars 2012), Londres : Tate Publishing, 2011.

SCHLICHT Esther, HOLLEIN Max (ed.), *Zelluloid : Film ohne Kamera*, cat. expo., Frankfurt : Schirn-Kunsthalle, 2010

ILES Chrissie (dir.), *Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905-2016*, cat. expo., New York, Whitney Museum of American Art (du 28 octobre 2016 au 5 février 2017), New York : Whitney Museum of American Art, 2016.

MICHAUD Philippe-Alain (dir.), *Le mouvement des images*, cat. expo., Paris : Centre Georges Pompidou (9 avril 2006 – 29 janvier 2007), Paris : Éd. du Centre Pompidou, 2006.

— THÈSES ET MÉMOIRES ACADÉMIQUES

BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma – Manifestations chromatiques du temps*, thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, dirigée par Philippe Dubois, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2012, 453 p.

POURPOUR Yannick, *Archéologie cinématographique et évolution des standards technologiques*, thèse de doctorat en cinéma, dirigée par François Amy de la Bretèque, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2011, 493 p.

REINER Gabrielle, *Persistance, actualité et dynamique du noir et blanc au cinéma dans les arts filmiques (1990-2010)*, Thèse de doctorat en cinéma, dirigée par Nicole Brenez, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2014, volume 1, 492 p.

— ÉTUDES, CRITIQUES, ENTRETIENS SUR LE CORPUS

MARTIN ARNOLD

Emmanuelle André, « Martin Arnold on Walt Disney : to show *per via di levare* (by means of abstraction) », in *Screen*, Volume 58, Issue 2, Oxford, Oxford University Press, June, 2017, p. 210-217.

THOMPSON Richard, « Duck Amuck », *Film Comment*, Jan/Feb 1975, Vol. 11 (1), p. 39-43.

THOUVENEL Éric, CONTANT Carole, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris : Paris Expérimental, 2014.

ÉMILE COHL

COHL Émile, « Oui je suis le père du dessin animé », *Paris-Soir*, 15 septembre 1934.

MICHAUD Philippe-Alain, « Pourvoyeur d'irréalité, Fantasmagorie, Émile Cohl, 1908 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53|2007. [En ligne] URL : <http://1895.revues.org/2553>.

RIOUT Denys, « Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53|2007, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : <https://journals.openedition.org/1895/2533>

SEGUNDO DE CHOMÓN

BATLLORI Joan M. Minguet, « Segundo de Chomón and the fascination for colour », in *Film History : An International Journal*, Volume 21, Number 1, 2009, p. 94-103.

HAMUS-VALLÉE Réjane, « Segundo de Chomón », in *Thierry Lefebvre (dir.), 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 27 | 2013, p. 49-60. Pour une histoire des scènes à truc.

LE FORESTIER Laurent, « Une disparition instructive. Quelques hypothèse sur l'évolution des « scène à truc » chez Pathé », in *Thierry Lefebvre (dir.), 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 27 | 2013, p. 61-73. Pour une histoire des scènes à truc.

THARRATS Juan-Gabriel, *Segundo de Chomón. Un pionnier méconnu du cinéma européen*, Paris : L'Harmattan, 2009.

GUY DEBORD

AGAMBEN Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord », in *Trafic*, n° 22, été 1997, p.56-61.

ASSAYAS Olivier, « Dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage », *Cahiers du cinéma*, n° 487, janvier 1995, p. 46-49.

CABAÑAS Kaira M., « Hurlement en faveur de vous », *Grey Room*, n° 52, Summer 2013, p. 22-37. Guy Debord's Cinema.

CIRET Yan, « Le carré noir sur le fond noir de Guy Debord », *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, n° 537, novembre 2005, p. 72-74.

COPPOLA Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, nouvelle édition augmentée, Arles : Sulliver, 2006 [2003].

DEBORD Guy, *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, Paris : Gallimard, 1994.

FIELD Allyson, « Hurlement en faveur de Sade: The Negation and Surpassing of "Discrepant Cinema" », *SubStance*, Vol. 28, n° 3, Issue 90: Special Issue: Guy Debord, 1999, p. 55-70.

GHEZZI Enrico, TURIGLIATTO Roberto, « L'œuvre cachée. Entretien avec Olivier Assayas », in DEBORD Guy, *Autour des films (documents)* [recueil des extraits de la correspondance de Guy Debord, publiée par la Librairie Arthème Fayard], in DEBORD Guy, *Œuvres cinématographiques complètes* [DVD], sous la direction d'Olivier Assayas, Paris : Gallimard, Neuilly-sur-Seine : Gaumont Vidéo [éd., distrib.], 2005.

MARIE Guy-Claude, *Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps*, Paris : Vrin, 2009.

SÉGURET Olivier, « Guy Debord, Le noir moderne », *Libération*, le 12 octobre 2005.

GUSTAV DEUTSCH

BELLOÏ Livio, « Penser en images. Notes sur Gustav Deutsch », in *Trafic*, n° 84, Hiver, 2012, p. 89-98.

BELLOÏ Livio, « Pièces rapportées. Art de la trouvaille et science du montage selon Gustav Deutsch », in *Cinemas*, Vol. 21, Issue 1, Automne, 2010, p. 153-181.

HABIB André, COWAN Micheal, « Was Ist Film ? : Entretien avec Gustav Deutsch », *HORS CHAMP*, mis en ligne le 11 octobre 2011. URL : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article458>

MARGUERITE DURAS

BORGOMANO Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris : Albatros, 1985.

CLÉDER Jean (dir.), *Marguerite Duras : le cinéma, Études cinématographiques* n° 73, Paris : Lettres modernes Minard, 2014.

COLLECTIF, *Marguerite Duras*, Milano : Mazzotta, Paris : Cinémathèque française, 1992.

COLLECTIF, *Filmer dit-elle. Le cinéma de Marguerite Duras*, Paris : Capricci, 2014.

DARMON Maurice, *Au lieu de mourir : 1981-1982 ; "Agatha et les lectures illimitées", "L'Homme atlantique", "Dialogo di Roma", Le cinéma de Marguerite Duras*, tome 5, Bordeaux : 202 éditions, 2017.

DURAS Marguerite, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez : autour de huit films*, Paris : Benoît Jacob, 2001.

DURAS Marguerite, *Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris : P.O.L., 1993.

DURAS Marguerite, *Les yeux verts*, Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996.

DURAS Marguerite, *Le Camion*, Paris : Minuit, 1977.

DURAS Marguerite, *L'Homme atlantique*, Paris : minuit, 1982.

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 1997.

PHILIPPON Alain, « Filmer la mort du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 331, janvier 1982, p. 47-48.

PROULX Caroline, SANTINI Sylvano (dir.), *Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littérature ?*, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2015.

ROYER Michelle, *L'écran de la passion. Une étude du cinéma de Marguerite Duras*, Mount Bebo (Australie) : Boombana Publications, 1997.

SCHREIDER Palmyre, « Noir c'est noir », *Libération*, le 16 décembre 1981.

SARRUT Bernard, *Marguerite Duras à contre jour*, Grignan : Éditions Complicités, 2004.

SNAUWAERT Maïté, *Duras et le cinéma*, Paris : Les Nouvelles éditions, 2018.

OLIVIER FOUCHARD

TINEL-TEMPLE Muriel, *Le cinéaste au travail : autoportraits*, Paris : Hermann, 2016.

TINEL-TEMPLE Muriel, « L'autoportrait du cinéaste au travail », in *ETC*, n° 68, décembre 2004, janvier-février 2005, p. 25-28.

TINEL-TEMPLE Muriel, « Le cinéma et l'autoportrait : de l'expression de soi à l'expérience du support », *HORS CHAMP* [en ligne], mis en ligne le 26 avril 2006. URL : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article220>

THOUVENEL Éric, CONTANT Carole, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris : Paris Expérimental, 2014, p. 125-159.

JONATHAN GLAZER

MACHERET Mathieu, « Matière noire », *Cahiers du cinéma*, n° 701, juin 2014, p. 78-80.

O'BRIEN Niall, « Les yeux de la forêt », *Cahiers du cinéma*, n° 701, juin 2014, p. 84-87.

TESSÉ Jean-Philippe, « Matière rouge : entretien avec Jonathan Glazer », *Cahiers du cinéma*, n° 701, juin 2014, p. 80-83.

ALFRED HITCHCOCK (SABOTAGE)

CHION Michel, « Une morale d'auteur », *Cahiers du cinéma*, n° 333, mars 1982, p. 57-58.

LACHENAY Robert, « 19 octobre », *Cahiers du cinéma*, n° 41, décembre 1954, p. 14-15.

SIPIÈRE Dominique, « Le spectateur et son spectacle dans les films d'Alfred Hitchcock (1936-1941) », in BEAUREGARD Raphaëlle Costa de (ed.), *Le cinéma se regarde : spectacle et spécularité*, acte du 1er colloque SERCIA (Société d'études et de recherche sur le cinéma anglophone), Toulouse : Université Toulouse Le Mirail, 1995.

ABBAS KIAROSTAMI

CHEVIGNY Pier-Philippe, « Five et la monstration à tempo moderne d'Abbas Kiarostami » [en ligne], *Hors Champ*, mis en ligne le 14 février 2012. URL : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article481>

DOUHAIRE Samuel, « Abbas Kiarostami "Les spectateurs peuvent se laver les yeux avec mes plans fixes" » (Entretien avec Abbas Kiarostami) [en ligne], *Libération*, mis en ligne le 15 mai 2004. URL : http://next.liberation.fr/cinema/2004/05/15/abbas-kiarostami-les-spectateurs-peuvent-se-laver-les-yeux-avec-mes-plans-fixes_479541

NANCY Jean-Luc, *L'Evidence du film : Abbas Kiarostami, suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy*, Bruxelles : Yves Gevaert, 2001.

PETER KUBELKA

HANICH Julian, « The Invisible Cinema », in Giovanna Fossati, Annie van den Oever (ed.), *Exposing the Film Apparatus : The Film Archive as a Research Laboratory*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016, p. 345-353.

LEBRAT Christian, *Peter Kubelka*, Paris : Paris Expérimental, 1990.

KUBELKA Peter, « The Invisible Cinema », *Design Quarterly*, No. 93, Film Spaces, 1974, p. 32-36.

KUBELKA Peter, SAYAG Alain, HAZAN-BRUNET Nathalie, *Une histoire du cinéma*, Paris : Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976.

KUDLÁČEK Martina, *Fragments of Kubelka*, München : Filmmuseum [éd., distrib.], 2014.

SITNEY Sky, « The Search of the Invisible Cinema », *Grey Room*, n° 19, Spring 2005, p. 102-113.

JEAN LE GAC

ARTAUD Evelyne (interviewer), LE GAC Jean, *L'atelier de Jean Le Gac*, Paris : Thalia, 2010.

COLLECTIF, *Une œuvre de Jean Le Gac*, Marseille : Muntaner, 2000.

DAVVETAS Démosthène, Bernard Marcadé, *Jean Le Gac : le peintre blessé*, Paris : Galilée, 1988.

DAVVETAS Démosthène, LE GAC Jean, *Cinéma de peintre*, Saint-Paul : Catherine Issert, 1988.

HINDRY Ann, *Jean Le Gac par Jean Le Gac*, Paris : Cercle d'art, Saint-Denis : Musée Léon Dierx, Bruxelles : Éd. Sainte-Opportune, 1992.

LE GAC Jean, *Jean Le Gac et le photographe*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 1998.

PAGÉ Suzanne, PARENT Béatrice, *Jean Le Gac : « Un peintre de rêve »*, catalogue d'exposition, Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984.

MAURICE LEMAÎTRE

ACQUAVIVA Frédéric, *Lemaître, une vie lettriste*, cat. expo, Paris : Éd. de la Différence, 2014.

BOUHOURS Jean-Michel (dir.), *Maurice Lemaître*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1995.

CABAÑAS Kaira M., *Off-Screen Cinema : Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago/London : The University of Chicago Press, 2014.

DEVAUX Frédérique, « LEMAÎTRE Maurice - (1926-2018) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/maurice-lemaitre/>

DEVAUX Frédérique, « LETTRISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lettrisme/>

FLAHUTEZ Fabrice, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Paris : Les presses du réel, 2011.

LEMAÎTRE Maurice, « Les vrais et les faux pionniers du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 40, novembre 1954, p. 54-55.

LEMAÎTRE Maurice, *Pour comprendre facilement les formes les plus avancées de l'art moderne, suivi de La Merde artistique américaine, et de Les Pompiers et les escrocs de l'art moderne, de Cesar à Balthus et Ben*, Paris : Centre de créativité, 1985.

LEMAÎTRE Maurice, *Le film est déjà commencé ? : séance de cinéma*, Paris : Cahiers de l'externité, 1999 [1952].

LEMAÎTRE Maurice, *Œuvres de cinéma (1951-2007)*, Paris : Paris Expérimental, 2007.

LEMAÎTRE Maurice, *Fin de tournage ? = Done with Filming ?*, Paris : Paris Expérimental, 2017.

LEMAÎTRE Maurice, *Avant toute nouvelle interview ; précédé de Maurice Lemaître, le syncinéma, la ciné-hypergraphie et le film imaginaire*, Paris : Paris Expérimental, 2005.

LEMAÎTRE Maurice, *Qu'est-ce que le lettrisme ?*, Paris : Éditions Fischbacher, 1954.

SABATIER Roland, *Le lettrisme : les créations et les créateurs*, Nice : Z'édicions, 1989.

CHRISTIAN LEBRAT

BASSAN Raphaël, *Cinéma et abstraction – Des croisements*, Paris : Paris Expérimental, coll. « Les Cahiers de Paris Expérimental », n° 25, 2007.

LEBRAT Christian (dir.), *Christian Lebrat. Le temps déroulé – Rubans photographiques (1978-2013)*, Paris : Paris Expérimental, 2013.

LEBRAT Christian, *Cinéma radical : dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde*, Paris : Paris Expérimental, 2008.

LEBRAT Christian, *Entre les images. Notes et réflexions sur mes films et le cinéma*, Paris : Paris Expérimental, 1997.

LEBRAT Christian, *Travail de la bande de photogramme sur le support filmique : Itinéraire 1976-1980*, Thèse de doctorat en Arts plastiques et Sciences de l'art sous la direction de René Passeron, Université Paris 1 – Sorbonne, 1980.

TINEL-TEMPLE Muriel, *Le cinéaste au travail : autoportraits*, Paris : Hermann, 2016.

THOUVENEL Éric, CONTANT Carole, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris : Paris Expérimental, 2014, p. 195-225.

GEORGES MÉLIÈS

BESSY Maurice, DUCA Lo, *Georges Méliès, mage ; et « Mes mémoires »*, Paris, Prisma, 1945.

GUNNING Tom, « Attractions, truquages et photogénie : l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907 », in LAGNY Michèle et al., *Les vingt premières années du cinéma français, actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle / AFRHC, 1993, p. 177-193.

JENN Pierre, *Georges Méliès, cinéaste*, Paris : Albatros, 1984.

LANGLOIS Henri (dir.), *Mélès, un homme d'illusions*, Paris : Centre national de la cinématographie, 1986.

MALTHÊTE-MÉLIÈS Madeleine (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris : Klincksieck, 1984.

MALTHÊTE Jacques, MANNONI Laurent (dir.), *Méliès, magie et cinéma*, catalogue d'exposition, Paris, Paris-Musées, 2002.

MALTHÊTE Jacques, MARIE Michel (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

MALTHÊTE Jacques, « Quand Méliès s'en faisait qu'à sa tête », 1895, *Revue d'histoire du cinéma* [En ligne], n° 27, 1999. Pour une histoire des trucages. P. 21-32.

TABET Frédéric, « Entre art magique et cinématographique : un cas de circulation technique, le Théâtre Noir », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 69 | 2013, p. 29-43.

JOÃO CÉSAR MONTEIRO

BONNAUD Frédéric, « Dancer in the Dark », *Les Inrockuptibles*, le 5 décembre 2000.

GILI Jean A., « MONTEIRO João César - (1939-2003) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/joao-cesar-monteiro/>

MONTEIRO João César, *Une semaine dans une autre ville. Journal Parisien & autres textes*, trad. du portugais par Pierre Delgado, avec la collaboration d'Olivier Gallon et de Laurent Pinon pour la traduction du « Journal Parisien », Paris : La Barque, 2012.

MUSSEAU Françoise, SÉGURET Olivier, « Au Portugal, Monteiro défend sa Blanche-Neige », *Libération*, le 16 novembre 2000. [En ligne] URL : http://next.liberation.fr/culture/2000/11/16/au-portugal-monteiro-defend-sa-blanche-neige_344419

REVAULT D'ALLONNES Fabrice (dir.), *Pour João César Monteiro. « Contre tous les faux, le feu, mon feu »*, Crisnée : Yellow Now, 2004.

SERRE Stéphanie, « Monteiro, Duras, Debord : Blanche-Neige vous voyez (glissades et digressions entre João César Monteiro, Marguerite Duras et Guy Debord) pour un lieu noir, celui de la parole et de la mort », *Hors-Champs* [en ligne], mis en ligne le 23 février 2010. URL : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article384>

BILL MORRISON

BELLOÏ Livio, « Les intermittences du visible : reprises de vue dans le cinéma expérimental américain », *Recherches Anglaises et Nord-Américaines*, vol. 45, 2012, p. 173-181. Reprise, Recycling, Recuperating : Modes of Construction of Anglophone Culture.

DARKE Chris, « Decasia : The State of Decay » [Entretien avec Bill Morrison, en ligne], in *Vertigo*, Volume 2, Issue 7, Autumn-Winter 2004. URL : https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-7-autumn-winter-2004/decasia-the-state-of-decay/

HABIB André, « Archives, mode de réemploi. Pour une archéologie du *found footage* », *Cinémas* [En ligne], vol. 24, n° 2-3, printemps 2014. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2014-v24-n2-3-cine01417/1025150ar/>

HABIB André, « Les films de Bill Morrison : notes sur l'imaginaire de la ruine au cinéma », *HORS CHAMP* [en ligne], mis en ligne le 14 juin 2004. URL : <https://horschamp.qc.ca/spip.php?article141>

HABIB André, « Conversation avec Bill Morrison (1ère partie) : matière et mémoire », *HORS CHAMP* [en ligne], mis en ligne le 3 octobre 2004. URL : <https://horschamp.qc.ca/spip.php?article154>

HABIB André, « Conversation avec Bill Morrison (2ème partie) : matière et mémoire », *HORS CHAMP* [en ligne], mis en ligne le 5 octobre 2004. URL : <https://horschamp.qc.ca/spip.php?article155>

ROSS Alex, « Review/Music ; At La Mama, the Banal Made Grotesque », *The New York Times* [En ligne], le 15 mars 1993. URL : <https://www.nytimes.com/1993/03/15/arts/review-music-at-lamama-the-banal-made-grotesque.html>

VILLETTE Agnès, « Bill Morrison : La mémoire des images : Decasia », in *Bil Bo K Magazine des errances contemporaines*, n° 18, 2002. [En ligne] URL : <http://www.agnesvillette.com/wp-content/uploads/2012/09/bbk-i-12092012130651.pdf>

MAN RAY

BOUHOURS Jean-Michel, HAAS Patrick de (dir.), *Man Ray : directeur de mauvais movies*, Paris : Centre

Georges Pompidou, 1997.

MAN RAY, *Autoportrait*, Arles : Actes sud, 1998.

F.J. OSSANG

BEAUQUIS Yannick, COLLERY Michèle, SADEK Pacôme, VOIRIN Anne, « F. J. Ossang, Master-Class », in BRENEZ Nicole, MARINONE Isabelle (dir.), *Cinéma libertaires. Au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 303-310.

BÉCOURT Julien, « F. J. Ossang » [En ligne], *Mouvement – Magazine culturel indisciplinaire*. URL : <http://www.mouvement.net/teteatete/portraits/fj-ossang-poete-du-siecle-punk>

BLASI Clémence de, « L'iris de François-Jacques Ossang » [En ligne], *M Le magazine du Monde*, mis en ligne par AFC le 25 mars 2018. URL : <https://www.afcinema.com/L-iris-de-Francois-Jacques-Ossang.html?lang=fr>

BLUMENFIELD Mina, COLLERY Michèle, DELGADO Monica, « Punk Intervention : A Conversation with F. J. Ossang » [En ligne], *Desistfilm*, mis en ligne le 19 juin 2013. URL : <http://desistfilm.com/a-dialogue-with-f-j-ossang/>

BRENEZ Nicole, « Questionnaire de Proust – Nicole Brenez avec F. J. Ossang » [En ligne], *FJ Ossang, créateur tous azimuts*, mis en ligne le 7 novembre 2017. URL : <http://www.homme-moderne.org/images/films/fjossang/news/?p=1169>

COLLERY Michèle, « F. J. Ossang et le punk libertaire », in BRENEZ Nicole, MARINONE Isabelle (dir.), *Cinéma libertaires. Au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 289-301.

COLLERY Michèle, *F. J. Ossang. Cinéaste à la lettre*, mémoire de Master 2 : Études cinématographiques et audiovisuelles, dirigé par Nicole Brenez, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013.

DEVILLE Vincent, « Forces, énergies, mouvements : l'humain et la nature dans les films de F.J. Ossang », *Vertigo*, vol. 42, n° 1, 2012, p. 123-126.

DEVILLE Vincent, « Le cinéma vu depuis le désert d'Atacama. *Dr. Chance* de F. J. Ossang », in BRENEZ Nicole, LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris : Cinémathèque française, Milano : Mazzotta, 2001, p. 545-546.

FONTAINE ROUSSEAU Alexandre, « 9 Doigts de F. J. Ossang. Au pays des spectres », *24 images*, n° 185, Décembre 2017, janvier 2018, p. 24.

FONTAINE ROUSSEAU Alexandre, « Entretien avec F. J. Ossang. Le cinéma sorcier », *24 images*, n° 185, Décembre 2017, janvier 2018, p. 25-28.

MESNILDOT Stéphane du, « Fragments d'une conversation avec F.J. Ossang », *Vertigo*, vol. 42, n° 1, 2012.

OSSANG F. J., « F. J. Ossang », *Cahiers du cinéma*, n° 700, mai 2014, p. 125.

OSSANG F. J., *Mercure insolent*, Paris : Armand Colin, 2013.

OSSANG F. J., « L'art accélère le film (Notes de travail) », in BRENEZ Nicole, LEBRAT Christian (dir.), in *Jeune, dure et pure ! Une histoire histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris : Cinémathèque française, Milano : Mazzotta, 2001, p. 544.

PAZ MORANDEIRA Victor, « Entretien avec F. J. Ossang. Zone de choc » [En ligne], *Débordements*, mis en ligne le 19 mars 2018. URL : <http://debordements.fr/F-J-Ossang>

RICHARD Jacques, « Entretien avec F. J. Ossang », in *Le cinéma libertaire et libertin*, Orléans : L'Ecarlate, 2015, p. 73-83.

PETER TSCHERKASSKY

AZOURY Philippe, LIMOSIN Jean-Pierre, « Entretien avec Peter Tscherkassky », *Bref*, n° 50, 2001.

BELLOÏ Livio, « L'archive comme espace de re-création (II) : du recyclage d'images disqualifiées (Peter Tscherkassky, *Coming Attractions*, 2010) », in Giusy Pisano (dir.), *L'Archive-forme : création, mémoire, histoire*, Paris : L'Harmattan, 2014, p. 33-40.

BLÜMLINGER Christa, « Le P.O.E.T. : rêve et film », in *Trafic*, n° 44, Hivers 2002, p. 103-106.

HORWATH Alexander, LOEBENSTEIN Michael (ed.), *Peter Tscherkassky*, Vienne : Österreichisches Filmmuseum / Synema, 2005.

HORWATH Alexander, « Singing in the rain. Supercinématographie de Peter Tscherkassky », in *Trafic*, n° 44, Hivers 2002, p. 88-102.

TSCHERKASSKY Peter, « Comment et pourquoi ? Quelques remarques sur la réalisation technique de la trilogie CinemaScope », *Trafic*, n° 44, hiver 2002, p. 83-87.

JÜRGEN REBLE

ART TOUNG, « Entretien avec Jürgen Reble », *Revue&Corrigée*, n° 12, printemps 1992. [En ligne] URL : <http://www.filmalchemist.de/publications/rev-cor.html>

BALL Steven, « Spinning Straw into Gold : Four Works by Jürgen Reble in the New Medium of Film » [En ligne], *Senses of Cinema*, mis en ligne juillet 2004. URL : http://sensesofcinema.com/2004/cteq/jurgen_reble/

BEAUVAIS Yann, « Le support instable », in PIERRE Arnauld, TEA Tenerife espacio de las artes (éd.), *Cosmos : En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, catalogue d'exposition, Tenerife : Tenerife espacio de las artes, 2008, p. 476-480.

BEAUVAIS Yann, « Jürgen **Reble** », in **BOUHOURS Jean Michel (dir.)**, *L'art du Mouvement Collection cinématographique du Musée national d'art moderne*, Paris : Éd. Centre Pompidou, 1996.

BRENEZ Nicole, « Couleur critique », in **AUMONT Jacques (dir.)**, *La couleur en cinéma*, Paris : Cinémathèque française, Milano : Mazzotta, 1995, p. 156-176.

DELIGNOU Cécile, *La pellicule comme la peau : philosophie et gestes d'une peau cinématographique pour ressurgir le sensible*, mémoire de Master 2 : Études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Antonio Somaini, Paris : Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2016.

FINKE Marcel, WELTZIEN Friedrich, « State of Flux : Introduction to Fluid Materials », in FINKE Marcel, WELTZIEN Friedrich (ed.), *State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials*, Berlin : Reimer, 2017, p. 9-19.

GRANT Simon, « Jürgen **Reble** – **Alchimie. Manchester Film Forum 1st April 93** », *Hybrid*, n° 3, 1993. [En ligne] URL : <http://www.filmalchemist.de/publications/hybrid.html>

KHAZAM Rahma, « Tabula Smaragdina », *The Wire*, n° 12, 1997. [En ligne] URL : http://www.filmalchemist.de/publications/The_Wire.html

KÖNER Thomas, « Toute image et toute musique est bruit », in BEAUVAIS Yann, COLLIN Jean-Damien (dir.), *Scratch Book : 1983-1998*, Paris : Light Cone / Scratch, 1999, p. 338-339.

REBLE Jürgen, « Between Film and Transitoriness », in HAUSHEER Cecilia, SETTELE Christoph (éd.), *Found Footage Films*, Zurich : Viper, 1992, p. 119. [En ligne] URL : <http://www.filmalchemist.de/publications/Viper.html#betweenfilm>

REBLE Jürgen, « Les champs de la perception », in BEAUVAIS Yann, COLLIN Jean-Damien (dir.), *Scratch Book : 1983-1998*, Paris : Light Cone / Scratch, 1999, p. 336-337.

REBLE Jürgen, « Chimie, alchimie des couleurs », in BRENEZ Nicole, MCKANE Milles (dir.), *Poétique de la couleur : Anthologie*, Paris : Auditorium du Louvre, 1995, p. 152-155.

SCHEFER Olivier, « Flux et matière onirique. Jürgen Reble, *Das Goldene Tor*, 1992 », in *Collections Films*, Paris : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 2012, p. 281-288.

DENIS VILLENEUVE

GUEDJ Philippe, « Denis Villeneuve : « M'approprier Blade Runner fut un acte barbare » [En ligne], in *Le Point*, 07/12/2016. URL : http://www.lepoint.fr/pop-culture/cinema/denis-villeneuve-m-approprier-blade-runner-fut-un-acte-barbare-06-12-2016-2088364_2923.php

MORICE Jacques, « Entretien – Denis Villeneuve : « Réaliser Premier contact, c'est mettre les pieds dans l'univers de Spielberg » [En ligne], in *Télérama*, 09/09/2016. URL : <http://www.telerama.fr/cinema/denis-villeneuve-realiser-premier-contact-c-est-mettre-les-pieds-dans-l-univers-de-spielberg,147102.php>

TESSÉ Jean-Philippe, « La rencontre », *Cahiers du cinéma*, décembre 2016, n° 728, p. 43.

APICHATPONG WEERASETHAKUL

JEAN-CALMETTES Aïnhua, LOGIVIÈRE Jean-Roch de, « Le vrai projecteur est là, dans notre cerveau – Entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Mouvement*, n° 83, mai-juin 2016, p. 31-32.

RICHARD Guillaume, « Les fièvres de la "Fever Room" : Récit d'une performance d'Apichatpong Weerasethakul », *Le Rayon Vert, revue de cinéma* [En ligne], mise en ligne le 12 juin 2016. URL : <https://www.rayonvertcinema.org/fever-room-weerasethakul/>

TURQUIER Barbara, « Entretien », *Dossier de presse : Apichatpong Weerasethakul*, Festival d'automne à Paris 2016.

WANG Shih-Wei, « 夢 , 是每個人的光 » (« Le rêve est la lumière de chacun »), texte original en mandarin, *Performing Arts Review*, n° 290, février 2017, p. 84-87.

▪ ÉTUDES PHOTOGRAPHIQUES

— HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

BAJAC Quentin, *Photography : The Origin 1839-1890*, Milano, New York : Skira, Distributed in North America by Rizzoli International Publications, 2010.

BATCHEN Geoffrey, *Buring with desire : The Conception of Photography*, Cambridge, Mass, London : The MIT Press, 1997.

BRUNET François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris : Presses universitaires de France, 2012 [2000].

COLSON René, *Mémoires originaux des créateurs de la photographie*, Paris : Georges Carré et C. Naud, 1898.

DAVAL Jean-Luc, *La photographie. Histoire d'un art*, Genève : Skira, 1982.

EDER Josef Maria, *History of Photography*, New York : Dover Publications, INC., 1978.

FONT-RÉAULX Dominique de, *Peinture & photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris : Flammarion, 2012.

FRIZOT Michel (dir.), *Nouvelles histoires de la photographie*, Paris : Larousse, 2001.

GERNSHEIM Helmut, *The Origins of Photography*, London : Thames and Hudson, 1982.

GUNTHERT André, POIVERT Michel (dir.), *L'art de la photographie : des origines à nos jours*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007.

LECUYER Raymond, *Histoire de la photographie*, Paris : Baschet et Cie, 1945.

- LITCHFIELD Richard Buckley, *Tom Wedgwood. The First Photographer*, London : Duckworth & Co., 1903.
- MORA Gilles, *Petit lexique de la photographie. Un guide des styles, mouvements et techniques de la photographie de 1839 à nos jours*, Paris : Abbeville, 1998.
- NEWHALL Beaumont, *Latent Image: The Discovery of Photography*, New York : Doubleday & Company, Inc., 1967.
- POIVERT Michel, *Le pictorialisme en France*, Paris : Hoëbeke : Bibliothèque nationale, 1992.
- POTONNIÉE Georges, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris : P. Montel, 1925.
- RÉVEILLAC Gérard, *Trésors photographiques d'Égypte : Antonio Beato, photographe de la Haute-Égypte de 1859 à 1905*, Arles : Actes sud, 2017.
- ROSENBLUM Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, New York, Londres : Éd. Abbeville, 1997.
- SHEEHAN Tanya, ZERVIGÓN Andrés Mario, *Photography and its Origins*, London, New York : Routledge, 2015.
- SOUGEZ Emmanuel, *La photographie : son histoire*, Paris : L'illustration, 1968.
- TISSANDIER Gaston, *Les Merveilles de la photographie*, Paris : Librairie Hachette et Cie, 1874.

— **INVENTION TECHNIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE :**
Ouvrages monographiques et collectifs

- BONNET Manuel, MARIGNIER Jean-Louis, *Niépce. Correspondance et papiers*, Saint-Loup-de-Varenne : Maison Nicéphore Niépce, 2003.
- BLANQUART-EVRARD Louis-Désiré, *La photographie. Ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille : L. Danel, 1869.
- CARTIER-BRESSON Anne (dir), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris : Marval / Paris Musées, 2008.
- CARTIER-BRESSON Anne, PLOYE Françoise, *L'objet photographique : une invention permanente*, Paris/Arles : Actes Sud, coll. « photo poche », 2012.
- CARTIER-BRESSON Anne, *Dans l'atelier du photographe : la photographie mise en scène (1839-2006)*, Paris : Paris musées, 2012
- DEMACHY Robert, PUYO Émile Joachim Constant, *Les Procédés d'art en photographie*, Paris : Photo Club de Paris, 1906
- JAY Paul, *Niépce. Genèse d'une invention*, Chalon-sur-Saône : Société des amis du Musée Nicéphore Niépce, 1988.
- JAY Paul, *Les conserves de Nicéphore*, Chalon-sur-Saône : Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce, 1992.
- LE GRAY Gustave, *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*, Paris : Lerebours et Secretan, 1851.
- ROBINSON Harry Perry, *La photographie en plein air : comment le photographe devient un artiste*, Paris : Gauthier-Villars et fils, 1889.
- SAYAG Alain, LEMAGNY Jean-Claude (dir.), *L'invention d'un art*, Paris : Éd. du Centre Georges Pompidou/Adam Biro, 1989.
- SCHAAF Larry J., *Records of the Dawn of Photography. Talbot's Notebooks P & Q*, Cambridge, Cambridge

University Press, 1996.

SÉGUY François, *Dictionnaire terminologique de photographie argentique*, Toulouse : François Séguy, 2015.

— INVENTION TECHNIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE : Actes de colloque et articles

GALASSI Peter, « La peinture et l'invention de la photographie », in SAYAG Alain, LEMAGNY Jean-Claude (dir.), *L'invention d'un art*, Paris : Éd. du Centre Georges Pompidou/Adam Biro, 1989.

GANDOLFO Jean-Paul, « PHOTOGRAPHIE – Procédés argentiques », *Encyclopædia Universalis* [En ligne] URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photographie-procedes-argentiques/>

GREENE Alan, « Les épreuves salées par développement (1843-1866) », trad. de l'anglais par Virginie Greene, *Études photographiques*, 14 | janvier 2004, p. 130-143.

GUNTHERT André, « La technique et son récit. Petite histoire de l'histoire de la photographie », *Intermédialités : histoire et théories des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 2, 2003, p. 101-114.

MARIGNIER Jean-Louis, « L'invention de la photographie par N. Niépce. Apport de la voie expérimentale », in Société des amis du Musée Nicéphore Niépce, *Nicéphore Niépce, une nouvelle image*, acte du colloque, Chalon-sur-Saône : Société des amis du Musée Nicéphore Niépce, 1999.

MARIGNIER Jean-Louis, « Aux origines de la photographie : Nicéphore Niépce », Séance du 25 juin 2008, in *Comptes-Rendus des Communications de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris : Académie des beaux-arts, vol. 2008, 2009.

MARIGNIER Jean-Louis, « Histoire de la redécouverte des procédés de l'invention de la photographie par Nicéphore Niépce », in *Histoire de la recherche contemporaine*, Tome I-N°2, 2012. [en ligne] URL : <http://hrc.revue.org/171>

NIÉPCE Nicéphore, « Notice sur l'héliographie », 1829, mis en ligne par Le Site archivesniepce.com, [en ligne] URL : <http://archivesniepce.com/index.php/l-heliographie/notice-sur-l-heliographie>

PASSAFIUME Tania, « Le positif direct d'Hippolyte Bayard reconstitué », *Études photographiques*, 12 | novembre 2002, [En ligne], mis en ligne le 11 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/319>

PIQUEPÉ Paul, *Traité pratique de la retouche des clichés photographiques : suivi d'une méthode très détaillée d'émaillage et de formules et procédés divers*, Paris : Gauthier-Villars, 1890.

— MATIÈRES DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

ALEXIS, « La chimie du développement argentique, comment ça marche ? », *La photo argentique* [En ligne] URL : <https://www.la-photo-argentique.com/la-chimie-du-developpement-argentique-comment-ca-marche/>

BRAUN Adolphe et BRAUN Gaston, *Dictionnaire de chimie photographique : à l'usage des professionnels et des amateurs*, Paris : Gauthier-Villars, 1904.

GALFKIDES Pierre, *Chimie et Physique photographiques*, Paris : Paul Montel, 1976.

GAUDIN Marc-Antoine Gaudin, « Communication importante sur le collodion », in *La Lumière. Revue de la photographie*, troisième année, n° 34, 20 août 1853.

Gelatine Manufactures of Europe, « Le rôle crucial de la gélatine dans la photographie et l'art », Gelatine Manufactures of Europe. URL: <http://www.gelatine.org/fr/applications/photographie-et-art.html>

MATHET Léopold, *Leçons élémentaires de chimie photographique : étude sur les produits et les opérations usitées en photographie*, Paris, Société générale d'éditions, 1890.

MARTRENCHARD Séverine, « L'ultime sensibilité de la photographie argentique » [En ligne], *Banque des savoirs – le savoir partagé*, Conseil départemental de l'Essonne, créé le 01/04/2015, dernière mise à jour en 2008. URL: <http://www.savoirs.essonne.fr/thematiques/la-matiere/chimie/lultime-sensibilite-de-la-photographie-argentique/>

POURADIER Jacques, TRILLAT Jean-Jacques, « *Sur le centenaire de la découverte du gélatino-bromure d'argent. L'oeuvre de Richard Leach Maddox*. Note de MM. Jacques Pouradier et Jean-Jacques Trillat », *Comptes-Rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, Paris, t. 274, 3 janvier 1972.

WICKY Érika, « L'imaginaire pictural de la matière photographique (1850-1860) : la cuisine de l'art, du peintre au photographe » [En ligne], *RACAR : Revue d'art canadienne*, Volume 40, Numéro 1, 2015. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/racar/2015-v40-n1-racar02044/1032758ar/>

— TRUCAGES PHOTOGRAPHIQUES : Ouvrages monographiques et collectifs, articles

BERGERET Albert et DROUIN Félix, *Les récréations photographiques*, 2ème édition revue et corrigée, Paris, Ch. Mendel, 1893 [1891].

CHAPLOT Charles, *La photographie récréative, recueil de divertissement, truc, passe-temps photographiques*, Paris : Charles Mendel, 1908 [1904].

CHÉROUX Clément et FISCHER Andreas (dir.), *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, cat. expo., Paris : Gallimard, 2004.

CHÉROUX Clément, *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, Le point du jour, 2013.

CHÉROUX Clément, *Avant L'avant-garde : du jeu en photographie 1890-1940*, Paris : Textuel, 2015.

CHÉROUX Clément, « Les récréations photographiques », *Études photographiques*, 5 | Novembre 1998, [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/167>

GUNTHERT André, « “Sans retouche” », *Études photographiques*, 22 | septembre 2008. [En ligne] URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/1004>

HARVEY John, *Photography and Spirit*, London : Reaktion Books, 2007.

KAPLAN Louis, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008.

OGONOWSKI E., VIOLETTE, *La photographie amusante*, Paris : Société générale d'éditions, 1894.

— TECHNIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

BACHELIER Philippe, *Noir & blanc : de la prise de vue au tirage*, Paris : Éditions VM, 1996.

EPHRAMUS Eddie, *De la chambre noire au numérique : la photo en noir & blanc avec Photoshop, l'art de la transition*, Paris : la Compagnie du livre, 2005.

GARRETT John, *La photo en noir et blanc : arts et techniques*, Paris : la Compagnie du livre, 2000.

MACLEOD Steve, *L'art du tirage : guide professionnel des techniques de laboratoire en noir et blanc*, Paris : la Compagnie du livre, 2005.

SANDERSON Andrew, *Procédés Alternatives en photographie*, trad. de l'anglais par Robert Pinto, Paris : La Compagnie du livre, 2002.

SCHEWE Jeff, *Le négatif numérique : développer ses fichiers RAW avec Photoshop, Camera RAW et*

Lightroom, trad. de l'anglais par Volker Gilbert, Paris : Eyrolles, 2013.

— **ESSAIS ET THÉORIES DE LA PHOTOGRAPHIE**
Ouvrages monographiques et collectifs

BAQUÉ Dominique, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1993.

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Seuil, 1980.

BENJAMIN Walter, *Sur la photographie*, trad. de l'allemand par Jörn Cambreleng, Arles : Photosynthèses, 2012.

CHÉROUX Clément, *Fautographie : petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée : Yellow Now, 2003.

CRISTOFOVICI Anca, *Touching Surfaces. Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*, Amsterdam – New York, Rodopi B.V., 2009.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographie et autres essais*, Paris : Nathan, 1990.

EDWARDS Paul, *Soleil noir : photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.

LEMAGNY Jean-Claude, *La matière, l'ombre, la fiction*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1994.

LEMAGNY Jean-Claude, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris : Armand Colin, 2005 [Nathan, 1992].

LENOT Marc, *Jour contre les appareils : de la photographie expérimentale*, Arles : Photosynthèses, 2017.

KRAUSS Rosalind E., *L'inconscient optique*, trad. de l'américain par Michèle Veubret, Paris : Au même titre, 2002.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris : Armand Colin, 2017 [1998].

STIEGLER Bernd, *Images de la photographie. Un album de métaphores photographiques*, trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris : Hermann, 2015.

TALBOT William Henry Fox, *Le crayon de la nature*, Madrid : Casimiro, 2014.

TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris : Flammarion, 2008.

VACCARI Franco, *La photographie et l'inconscient technologique*, Paris : Créatis, 1981.

VAN LIER Henri, *Philosophie de la photographie*, Bruxelles : Les impressions nouvelles, 1983

— **ESSAIS ET THÉORIES DE LA PHOTOGRAPHIE**
Actes de colloque et articles

BROOK Pete, [Entretien avec John Cyr] in « For Photo-Geek Eyes Only: Famous Developer Trays », *WIRED*, article mise en ligne le 31 août 2010. [En ligne] URL : <https://www.wired.com/2010/08/for-photo-geek-eyes-only-famous-developer-trays/>

DAHLBERG Laurie, « The Material Ethereal : Photography and the Alchemical Ancestor », in WAMBERG Jacob (ed.), *Art & Alchemy*, Copenhagen : Museum Tusulanum Press, 2006, p. 83-100.

DITTMAR Pierre-Olivier, « La mécanique des suaires », *Groupe Image – Un carnet de recherche du GAHOM* (CRH-EHESS), [En ligne], mise en ligne le 3 décembre 2012. URL : <https://imageded.hypotheses.org/474>

- DUBOIS Philippe, « Le corps et ses fantômes », *La Recherche photographique*, n° 1, octobre 1986, p. 41-50.
- FRIZOT Michel, « L'image inverse », *Études photographiques*, 5 | Novembre 1998, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/165>
- FRIZOT Michel, « Et inversement : le négatif et le noir et le blanc », *Trafic*, n° 40, 2001, hiver, p. 71-81.
- GEIMER Peter, « L'autorité de la photographie. Révélation d'un suaire », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/189>.
- GUNTHERT André, « Daguerre ou la promptitude » [En ligne], *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/163>
- MEIER Allison, « Darkroom Developer Trays as Portraits of the Artists », *Hyperallergic* [En ligne], mis en ligne le 20 mars 2014. URL : <https://hyperallergic.com/115626/darkroom-developer-trays-as-portraits-of-the-artists/>
- NICOLOTTI Andrea, « Les tribulations d'un linceul – Entretien avec Andrea Nicolotti », *L'Histoire*, n° 372, février 2012, p. 41-51.
- SNYDER Joel, « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques*, 34 | Printemps 2016, [En ligne], mis en ligne le 27 mai 2016. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>

— CATALOGUE D'EXPOSITION

- BAJAC Quentin, CHÉROUX Clément, MICHAUD Philippe-Alain (dir.), *Brancusi, film, photographie : images sans fin*, cat. expo., Paris : Centre Pompidou, Cherbourg-Octeville : Le Point du jour, 2011.
- BATHO John, *Couleur froide*, Paris : Terre Bleue, 2010.
- CHÉROUX Chéroux, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina, *Qu'est-ce que la photographie ?*, cat. expo., Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Galerie de photographies (4 mars-1er juin 2015), Paris : Éd du Centre Pompidou/Xavier Barral, 2015.
- MARBOT Bernard (dir.), *A l'origine de la photographie. Le calotype au passé et au présent : exposition de photographies anciennes*, cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale (20 juin-24 juillet 1979), Paris : Bibliothèque nationale, 1979.
- GAUTRAND Jean-Claude, POIVERT Michel, Fondation nationale de la photographie (Lyon), Musée d'art et d'essai (Paris), Maison de la culture (Amiens), *Hippolyte Bayard : naissance de l'image photographique*, cat. expo., Amiens, Maison de la Culture d'Amiens, Lyon, Fondation Nationale de la Photographie de Lyon, Paris, Palais deTokyo à Paris, Amiens : Trois Cailloux, 1986.
- POIVERT Michel (préfacer), *Hippolyte Bayard*, Paris : Nathan, 2001.
- DEMACHY Robert, Société française de photographie, *Robert Demachy, photographe*, cat. expo., Paris : Contrejour, 1980.
- DAUM Patrick et RIBEMONT Francis (dir.), *La photographie pictorialiste en Europe*, cat. expo, Rennes, Musée des Beaux-Arts (19 octobre 2005- 15 janvier 2006), Cherbourg-Octeville : Le Point du jour, 2006.
- LARRATT-SMITH Philip (éd.), *Hiroshi Sugimoto : black box*, cat expo., Barcelona, Fundación MAPFRE,(19 février - 8 mai 2016) ; Fundación MAPFRE, Madrid (23 juin – 24 septembre de 2016), Madrid : Fundación MAPFRE, 2016.
- MULAS Ugo, *La photographie*, cat. expo., Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson (18 octobre 2015 – 3 janvier 2016), Cherbourg-Octeville : le Point du Jour, 2015.
- NÉAGU Philippe, « Le négatif », dans Musée d'Orsay, Bibliothèque nationale, *L'invention d'un regard (1839-1918) : cent cinquantaire de la photographie, XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay (2 octobre-31 décembre 1989), Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1989

— THÈSES ET MÉMOIRES ACADÉMIQUES

DEBAT Michelle, *Matière et forme de l'image photographique : l'évolution des supports (1839-1929)*, thèse de doctorat en philosophie, dirigée par Edmond Couchet, Université de Paris VIII, 1992, 572 p.

André Gunthert, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, dirigée par Hubert Damisch, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999, 373p.

MOUSSET-BECOUBE Chloé, *Du Symbolisme comme chambre noire de l'imagerie photographique*, thèse de doctorat : Art et histoire de l'art, sous la direction d'Hélène Saule-Sorbé, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2014, 420 p.

— ÉTUDES, CRITIQUES, CATALOGUE D'EXPOSITION DU CORPUS

ANETA GRZESZYKOWSKA

GRZESZYKOWSKA Aneta, Portfolio [en ligne], Raster Gallery. URL : http://www.raster.art.pl/galeria/artysci/grzeszykowska/aneta_grzeszykowska.pdf

GRZESZYKOWSKA Aneta, *Love Book*, Varsovie : Raster, 2011.

Gunia Nowik, « Aneta Grzeszykowska : les ressources du corps » [En ligne], *Follow Art With Us*, mis en ligne le 11 novembre 2016. URL : <http://followartwithus.com/aneta-grzeszykowska-ressources-corps/>

PIJARSKI Krzysztof, « Love and the Maiden », in Aneta *Grzeszykowska, Love Book*, Varsovie : Raster, 2011, p. 49-75.

ÉTIENNE-JULES MAREY

DAGOGNET François, *Étienne-Jules Marey. La passion de la trace*, Paris : Hazan, 1987.

FRIZOT Michel, *Étienne-Jules Marey : chronophotographe*, Paris, Nathan/Delpire, 2001.

LEUBA Marion (dir), *Le mouvement décomposé : Marey, Edgerton, Hans Gioli, Lerrisse, Wolf*, cat. expo., Beaune, Chapelle de l'Oratoire (3 juillet – 30 août 1992) ; Musée du Breuil de Saint Germain (18 septembre – 1er novembre 1992), Beaune : Musée Marey, Langres : Musée de Langres, 1992.

LEUBA Marion (commissaire), Musée Marey, *Marey, pionnier de la synthèse du mouvement*, cat. expo., Beaune, Musée Marey (20 mai – 10 septembre 1995), Beaune : Musée Marey, 1995.

MAREY Étienne-Jules, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris : G. Masson, 1884.

MAREY Étienne-Jules, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine. Deuxième tirage augmenté d'un supplément sur le développement de la méthode graphique par la photographie*, Paris : G. Masson, 1885.

MAREY Étienne-Jules, *Le Mouvement*, Nîmes : Jacqueline Champon, 1994[1894].

SALOMON Christian (dir.), *Marey, penser le mouvement*, Paris : L'Harmattan, 2008.

SÉMIA (la Société d'études sur Marey et l'image animée) (dir.), *Images, science, mouvement : autour de Marey*, Paris : L'Harmattan, 2004.

SNYDER Joel, « Visualisation et visibilité », *Études photographiques*, 4 | Mai 1998. [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/158>

JAMES WELLING

CRUMP James (ed.), *James Welling : Monograph*, cat expo., New York : Aperture, 2013

HECKERT Virginia, HARNLY Marc, FREEMAN Sarah, *Light, paper, process : reinventing photography*, cat expo., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (14 avril – 6 septembre 2015), Los Angeles : The J. Paul Getty Museum 2015.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS (ed.), *New York, ailleurs et autrement : Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Allan McCollum, Richard Prince, Martha Rosler, James Welling*, cat expo., Paris : ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984.

SALTZ Jerry, SIDNEY JANIS GALLERY, *Recent Tendencies in Black and White*, New York : Sidney Janis Gallery, 1987.

WELLING James, *Light Sources : Photographs 1977-2005*, Londres : Steidl Mack, 2010.

▪ HISTOIRE DE L'ART

— HISTOIRE GÉNÉRALE : Ouvrages monographiques et collectifs

ALLAIN Jacques, LEROI-GOURHAN Arlette, *Lascaux inconnu*, Paris : CNRS, 1979.

BAHN Paul G., *L'Art de l'époque glaciaire*, Arles : Éditions Errance, 2016.

BROCVIELLE Vincent, *Bizarre : L'autre histoire de l'art*, Paris : Flammarion, 2015.

DENOYELLE Martine, Musée du Louvre, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris : Réunions des musées nationaux, 1994.

FAUCHEREAU Serge, PIJADIER-CABOT Joëlle (dir.), *L'europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, 2011.

GOMBRICH Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Paris : Phaidon, 2001.

LISSARRAGUE François, *Vases grecs : les Athéniens et leurs images*, Paris : Hazan, 1999.

MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris : Larousse, 2008.

TESTART Alain, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Paris : Gallimard, 2016.

VIALOU Denis, *La Préhistoire*, Paris : Gallimard, 1991.

— CRITIQUES / ESSAIS SUR L'ART

BALTRUŠAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris : Olivier Perrin, 1955.

BALTRUŠAITIS Jurgis, *Le miroir : essai sur une légende scientifique : révélations, science-fiction et fallacies*, Paris : A. Elmayan/Seuil, 1978.

BRUSATIN Manlio, *Histoire de la ligne*, trad. de l'italien par Anne Guglielmetti, Paris : Flammarion, 2002 [1993].

- BONNET Eric (dir.), *Esthétiques de l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2013.
- CUBITT Sean, *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2014.
- DAMISCH Hubert, *Traité du trait*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris : Minuit, 2001.
- DUBUS Pascale (ed.), *Transparence*, Paris : Éditions de la Passion, 1999.
- ELWES Catherine, *Installation and the Moving Image*, New York/Chichester : Columbia University Press, 2015.
- HORING Dieter, « Max Raphael : théorie de la création et production visuelle », *Revue germanique internationale* [En ligne], 2 | 1994, mis en ligne le 26 septembre 2011. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/466>
- KLEIN Robert, *L'esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIIe siècle*, Paris : Institut national d'histoire de l'art, 2017.
- LENOT Marc, « « La photographie comme action non comme représentation ». Entretien avec Franco Vaccari », in Éléonore Challine, Laureline Meizel, Michel Poivert (dir.), *L'expérience photographique : travaux de l'École doctorale Histoire de l'art*, Paris : Publications de la Sorbonne, Histo.Art n°6, 2014, p. 59-73.
- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris : Seuil / Gallimard, 1994.
- MARIN Louis, *Détruire la peinture*, Paris : Flammarion, 1997.
- MCGUIRE Laura M., « A Movie House in Space and Time : Frederick Kiesler's Film Arts Guild Cinema, New York, 1929 », *Studies in the Decorative Arts*, Vol. 14, No. 2 (Spring-Summer 2007), p. 45-78.
- MOUREY Jean-Pierre, « Le détail ou le grain », in *Philosophies et pratiques du détail*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.
- MEURIS Jacques, *James Turrell : la perception est le médium*, Bruxelles : La Lettre volée, 1995.
- NEWMAN Michael, « Lindsay Seers' *Extramission 6 (Black Maria)* », texte publié à l'occasion de l'exposition à Gallery TPW, en avril 2011. (Toronto, Canada). [En ligne] URL : http://www.lindsayseers.info/work_node/288#2
- MYALL Nick, « The world's first super-black building steps into the light » [En ligne], *World Architecture News*, mis en ligne le 7 février 2018. URL : <http://www.worldarchitecturenews.com/project/2018/28448/asif-khan/winter-olympics-pavilion-in-pyeongchang.html>
- NOUGÉ Paul, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1980.
- PASSERON René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris : Vrin, 1986.
- POLLA Barbara, *Noir clair dans tout l'univers*, Bruxelles : la Muette, Lormont : le Bord de l'eau, 2012.
- SHAKE, « □ □ □ ! 2 □ □ □ □ □ □ Ÿ □ □ » ~~« La Boîte noire dans le cube blanc : la représentation de la « situation de cinéma » dans l'art contemporain », traduction personnelle~~, texte en mandarin, mis en ligne le 22 janvier 2018. [En ligne] URL : <https://bit.ly/2IcHnot>
- VASILIU Anca, *Du Diaphane*, Paris : Vrin, 1997.
- VASILIU Anca, « La mot et le verre. Une définition médiévale du diaphane », *Journal des savants*. 1994, n° 1, pp. 135-162.
- TITUS-CARMEL Gérard, *La Leçon du miroir. Imprécis de l'estampe*, Paris : L'Échoppe, 1992.
- TORTOSA Guy, « Entretien. James Turrell, l'espace de la perception », in *Art Press*, avril 1991, n° 157, p. 17-

23.

« Asif Khan : Pavillon Hyundai » [En ligne], *muuuz – architecture & design magazine*, mis en ligne le 16 février 2018. URL : <https://www.muuz.com/magazine/rubriques/arts/49091-asif-khan-pavillon-hyundai.html>

« Asif Khan reveals super-dark Vantablack pavillon for Winter Olympics 2018 » [En ligne], *dezeen*, mis en ligne le 7 février 2018. URL : <https://www.dezeen.com/2018/02/07/asif-khan-coats-pavilion-super-dark-vantablack-vbx2-pyeongchang-winter-olympics-2018-worlds-darkest-material/>

— COULEUR : HISTOIRE ET THÉORIES

BATCHELOR David (éd.), *Colour Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Mass : MIT Press, 2008.

BATCHELOR David, *La peur de la couleur*, trad. de l'anglais par Patricia Delcourt, Paris : Éd. Autrement, 2001.

CHEVREUL Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris : Pitois-Levrault, 1839.

CHEVREUL Eugène, *Complément des études sur la vision des couleurs*, Paris : Imprimerie de Firmin-Didot, 1879.

DA VINCI Leonardo, *Traité de la peinture*, traduit et présenté par André Chastel, Paris : Berger-Levrault, 1987.

DEREK Jarman, *Chroma : un livre de couleurs*, trad. de l'anglais par Jean-Baptiste Mellet, Paris ; Tel-Aviv : Ed. de l'Éclat, 2003.

DUBUFFET Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris : Gallimard, 1973.

DUBEL Sandrine, NAAS Valérie et ROUVERET Agnès (éd.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2006.

GAGE John, *La couleur dans l'art*, trad. de l'anglais par Lucile Gourraud-Beyron, Paris : Thames & Hudson SARL, 2009 [2006].

GOETHE Johann Wolfgang von, *Traité des couleurs*, 1810, trad. de l'allemand par Paul-Henri Bideau, 5ème éd., Laboissière en Thelle, 2011 [1980].

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, « Le bleu des primitifs », in Jackie Pigeaud (dir.), *La couleur, les couleurs : XIes Entretiens de La Garenne-Lemot*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007. [en ligne] URL : <http://books.openedition.org/pur/29188>

LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, Paris : L'Harmattan, 2014.

OSBORNE Roy, *Books on Colour, 1500-2000 : 2500 Titles in English & Other European Languages*, Universal Publishers, 2007.

RAUCHBACH Valerie, *Couleurs. Histoires visibles et invisibles des couleurs*, Paris : Michalon, 2014.

ROQUE Georges, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1997.

— NOIR / OMBRE / OBSCURITÉ / NUIT & HISTOIRE DE L'ART

BANU Georges, *Nocturnes. Peindre la nuit. Jouer dans le noir*, Paris : Biro, 2005.

CEYSSON Bernard, SOULAGES Pierre, *Soulages*, Paris : Flammarion, 1979.

- FOUCAULT Michel, « Le noir et la surface », « La peinture de Manet », in Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros, Judith Revel (dir.), *Michel Foucault*, Paris : L'Herne, 2011, p. 377-409.
- BEIL Ralf (éd.), *Black Box : der Schwarzraum in der Kunst*, cat expo., Bern, Kunstmuseum Bern, (15 juin - 9 septembre. 2001), Ostfildern : Hatje Cantz, 2001.
- BUISINE Alain, GIGANDET Alain, GRIVEL Charles (ed.), *Noir*, Paris : Noésis, 1988.
- Deutsche Guggenheim, *William Kentridge : Black box = chambre noire*, Berlin, Deutsche Guggenheim (29 octobre 2005 - 15 janvier 2006), Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2005.
- EILING Alexander B., BETZ Juliane (éd.), *Lumière noire : neue Kunst aus Frankreich*, cat expo., Karlsruhe : Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Köln : Walther König, 2011.
- ENCREVÉ Pierre, *Soulagés. Les peintures 1946-2006*, Paris : Seuil, 2007 [1994].
- HARVEY John, *The Story of Black*, London : Reaktion, 2013.
- HOMANN Joachim, *Night Vision : Nocturnes in American Art, 1860-1960*, Brunswick : Bowdoin College Museum of Art ; Munich, London, New York : DelMonico Books/Prestel, 2015.
- LEMAIRE Gérard-Georges, *Le noir*, Paris : Hazan, 2006
- LEMAIRE Gérard-Georges, *Le noir absolu et les « leçons de ténèbres »*, cat. expo., La Seyne-sur-Mer : Villa Tamaris-Centre d'art, 2009.
- MAKARIUS Michel (ed.), *De la lumière* [Revue d'esthétique n° 37], Paris : Jean-Michel Place, 2000.
- MIYASHITA Kikuro, □ □ ◡ □ □ □ □ □ □ (Trad. : *Histoire de l'art des ténèbres, veine du Caravage*), Tokyo : Iwanami Shoten, 2016 ; Taipei : Marco Polo Press, 2018.
- MOLLARD-DESFOUR Annie, *Le Noir. Dictionnaire de la couleur. Mots et expression d'aujourd'hui. XXe-XXIe*, Paris : CNRS, 2010.
- MUSÉE DE GRENOBLE, *Histoire de blanc & noir : hommage à Aurelie Nemours*, cat. expo., Paris : Réunion des musées nationaux, Grenoble : Musée de Grenoble, 1996.
- PAÏNI Dominique, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Adrien Maeght (dir.), *Le noir est une couleur : hommage vivant à Aimé Maeght*, cat. expo., Saint-Paul : Fondation Maeght, 2006.
- PASTOUREAU Michel, *Noir ; histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2008.
- RAPHAEL Max, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989.
- REYMOND Nathalie, *Soulagés : la lumière et l'espace*, Paris : Adam Biro, 1999.
- SAINT GIRONS Baldine, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris : Ed. De l'Amateur, 2006.
- STOICHITA Vactor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève : Droz, 2000.

— COULEUR : MONOCHROME

- LEBENSZTEJN Jean-Claude, « Sous-couches du *Quadrangle* de Malévitch », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 144, été 2018, p. 4-23.
- PACKER Lelia, SLIWKA Jennifer (dir.), *Monochrome : Painting in Black and White*, cat. expo, London, The National Gallery (30 octobre 2017-18 Février 2018), London : National Gallery Company, 2017.
- ROSE Barbara, *Le monochrome : De Malevitch à aujourd'hui*, Paris : Éditions du regard, 2004
- RIOUT Denys, « La peinture monochrome : une tradition niée », *Cahiers du Musée national d'art moderne*,

n° 30, hivers 1989, p. 81-98.

RIOUT Denys, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.

STAFF Craig G., *Monochrome : darkness and light in contemporary art*, London/New York : I.B. Tauris, 2015.

— PIGMENTS, COLORANTS, MATÉRIAUX & CHIMIE

AZIMI Roxana, « Achat du Vantablack par Anish Kapoor : les artistes broient du noir » [En ligne], *Le Monde*, mis en ligne le 11 mars 2016. URL : https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/03/11/achat-du-vantablack-par-anish-kapoor-les-artistes-broient-du-noir_4881297_4497186.html

BÉGUIN André, *Dictionnaire de la peinture pour les arts, le bâtiment et l'industrie*, tome 1 et 2, Paris : André Béguin, 2001.

CARDINALI François, WALTER Philippe, *L'Art-Chimie. Enquête dans le laboratoire des artistes*, Paris : Michel de Maule, 2013.

CONNAN Jacques, « Le bitume des momies égyptiennes, un passeport pour l'éternité », in *La Recherche*, n° 238, décembre 1991, volume 22, p. 1503-1504.

CONNAN Jacques, OURISSON Guy, « De la géochimie pétrolière à l'étude des bitumes anciens : l'archéologie moléculaire. », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 137^{ème} année, n° 4, 1993, p. 901-921.

CONNAN Jacques, DESCHESNE Odile, *Le bitume à Suse. Collection du Musée du Louvre*, Paris : Ed. De la Réunion des musées nationaux, 1996.

CONNAN Jacques, *Le bitume dans l'Antiquité*, Arles : Éditions Errance, 2012.

DUSENBURY Mary M. (dir.), *Color in Ancien and Medieval East Asia*, Lawrence (Kansas) : Spencer Museum of Art, University of Kansas, 2015.

ENGELMANN Godefroi, *Traité de lithographie*, Mulhouse : P. Baret, 1840-1841.

FOURCROY M., *Encyclopédie méthodique – Chimie et métallurgie*, Tome quatrième, Paris : H. Agasse, 1805.

LOUVET Brice, « De nouvelles démonstrations du Vantablack, le matériau déconcertant le plus noir du monde » [En ligne], *SciencePost*, mis en ligne le 28 mars 2017. URL : <https://sciencepost.fr/2017/03/vantablack-materiau-deconcertant-plus-noir-monde/>

PAIANO Jonathan, « Le Vantablack, le matériau le plus noir jamais conçu ! » [En ligne], *Trust My Science*, mis en ligne le 8 mars 2016. URL : <https://trustmyscience.com/vantablack-materiau-le-plus-noir/>

PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris : Belin, 2005.

Centre national de la recherche scientifique. Colloque international, l'Institut de recherche et d'histoire des textes du CNRS, le Centre de recherches sur la conservation des documents graphiques du CNRS, l'Equipe CNRS Etude des pigments, histoire et archéologie, *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age : teinture, peinture, enluminure, études historiques et physio-chimiques : colloque international du CNRS, département des sciences de l'homme et de la société département de la chimie*, Paris : Éd. du CNRS, 1990.

— CATALOGUE D'EXPOSITION

BAERWALDT Wayne, CARDIFF Janet, MILLER George Bures, *Janet Cardiff and George Bures Miller : The Paradise Institute, Canada, XLIX Biennale di Venezia*, Winnipeg, Manitoba : Plug In Editions, 2001.

BÉRET Chantal (dir.), *Frederick Kiesler : artiste-architecte*, Paris : Centre George Pompidou, 1996.

CHAVANNE Blandine, FLAISCHER Alain, GIQUEL Pierre, LEBEL Jean-Jacques, *Présenter l'irreprésentable : Alain Fleischer, Jean-Jacques Lebel, Danielle Schirman*, cat. expo, Nantes : Musée des Beaux-Arts, Lyon : Fage, 2014. Nantes, Musée des Beaux-Arts, Hangar à Bananes, 28 novembre 2014-22 février 2015.

FLEISCHER Alain, *La vitesse d'évasion*, catalogue d'exposition, Paris : Maison européenne de la photographie/Léo Scheer/Centre Georges Pompidou, 2003.

MONNET Nathalie, *Chine : l'Empire du trait. Calligraphies et dessins du Ve au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2004.

MOUKOURI Laetitia (ed.), *Ismail Bahri : instruments*, cat. expo., Paris, Jeu de Paume, (13 juin – 24 septembre 2017), Paris : Jeu de Paume, 2017.

HERBERT F. JOHNSON MUSEUM OF ART, TAIPEI FINE ARTS MUSEUM (ed.), *Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention*, cat. expo., Ithaca, Cornell University (3 avril - 15 août 2004), Taipei : Taipei Fine Arts Museum, 2004.

CINQUALBRE Olivier, *Robert Mallet-Stevens : l'œuvre complète*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou (27 avril – 29 août 2005), Paris : Centre Georges Pompidou, 2005.

SCHAUB Mirjam, *Janet Cardiff. The Walk Book*, Vienne : Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2005.

▪ THÉÂTRE

— ÉTUDES THÉÂTRALES / ESSAIS

ALSTON Adam, WELTON Martin (ed.), *Theatre in the Dark : Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre*, London : Bloomsbury Methuen Darma, 2017.

BORDAT Denis, *Les théâtres d'ombres, histoire et techniques*, Paris : L'Arche, 1994 [1981].

CHAUUCHE Sabine, VIALLETON Jean-Yves, *Revue de la société d'histoire du théâtre*, n° 273, trimestre 1, 2017. L'éclairage du théâtre.

CRISAFULLI Fabrizio, SUGERS Anne, SCIALOM Marc, *Lumière active : Poétique de la lumière dans le théâtre contemporain*, Dublin : Artdigiland.com, 2015.

FLINOIS Pierre, *Le Festival de Bayreuth*, Paris : Sand, 1989.

HELLER Hermine, « Un impressionniste autrichien : Max Reinhardt », in *Revue de la société d'histoire du théâtre*, n° 52, trimestre 4, 1961, p. 317-321.

KOSS Juliet, *Modernism after Wagner*, Minneapolis/London : University of Minnesota Press, 2010.

JURKOWSKI Henryk, FOULC Thieri, *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier : L'Entretemps, 2009.

PERRUCHON Véronique, *Noir. Lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

RICHER Christine, *Le Temps des flammes. Une histoire de l'éclairage scénique avant la lampe à incandescence*, Paris : AS, 2011.

SCHLEMMER Oskar, ROUSIER Claire, *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure de l'art*, Pantin/Seine-Saint-Denis : Centre national de la danse, 2002.

SCHLEMMER Oskar, MICHAUD Éric, *Théâtre et abstraction : l'espace de Bauhaus*, Lausanne/Paris : l'Âge d'homme Centre de diffusion de l'édition diffusion/distribution, 1978.

SPOTTS Frederic, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven/London : Yale University Press,

1994.

— TRUCAGES SCÉNIQUES & MAGIE

BRIGNOGAN, *La sorcellerie amusante*, Paris : Louis Chaux, 1904.

GRAFFIGNY Henry de, *Pour faire du théâtre chez soi*, Paris : Albin Michel, 1924.

HOPKINS Albert A., *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions*, London : Sampson Low, Marston and Company, 1897.

MOYNET Georges, *Trucs et décors, explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, Paris : Librairie Illustrée, 1893.

ROBERT-HOUDIN Jean-Eugène, *Magie et physique amusante : œuvre posthume*, Paris : Calmann Lévy, 1877.

▪ PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE & ANTHROPOLOGIE

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 2011.

BACHELARD Gaston, *Les intuitions atomistiques*, Paris : Vrin, 1975.

BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti, 2004.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris : José Corti, 1992.

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Le Livre de poche, 2001.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1978 [1957].

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard, 2004.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999 [1939].

BLAY Michel (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris : Larousse, 2012.

BOUCHIER Martine (ed.), *Lumières*, Bruxelles : Ousia, 2002.

BONTEMS Vincent, « Bachelard et la psychanalyse de la "matière noire" », in Renato Boccali, Laura Scarabelli (dir.), *Autres Modernités*, n° hors-série, « Bachelard et la plasticité de la matière », Università degli Studi di Milano, 2012, p. 168-179.

COHEN Marcel, *La grande invention de l'écriture et son évolution*, Paris : Imprimerie nationale : Librairie C. Klincksieck, 1958.

CZECHOWSKI Nicole (dir.), *Lumière : depuis la nuit des temps*, Paris : Autrement, 1991.

DAGOGNET François, *Philosophie de l'image*, Paris : Vrin, 1986.

DELUERMOZ Frédéric, « Bergson : Matière et mémoire, chapitre I à III (première partie) », 1999, *Philosoph'île* [En ligne], site de philosophie de l'Académie de la Réunion, mis en ligne en juillet 2007. URL : https://pedagogie.ac-reunion.fr/fileadmin/ANNEXES-ACADEMIQUES/o3-PEDAGOGIE/o2-COLLEGE/philosophie/Textes_des_collegues_sur_auteurs/Delu_Bergson.pdf

- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010 [1943].
- FREUD Sigmund, Sur le rêve, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris : Gallimard, 2010.
- GUÉRIN Michel, *Philosophie du geste*, Arles : Actes Sud, 2011.
- HIGOUNET Charles, *L'Écriture*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 [1955].
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, trad. Sophie Renaut, Bruxelles : Zones sensibles, 2013 [2007].
- JUHEL Françoise, VANOYE Francis (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Paris : Vuibert, 2008.
- KAHN Laurence, « L'hallucinateur, la forme, la référence », *Revue française de psychanalyse*, 2001/4 (Vol. 65), p. 1057-1074. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2001-4-page-1057.htm>
- KOFMAN Sarah, *Camera Obscura : de l'idéologie*, Paris : Galilée, 1973.
- MILNER Max, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris : Seuil, 2005.
- MORIZOT Jacques, POUIVET Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris : Armand Colin, 2007.
- PARIENTE Jean-Claude, *Le vocabulaire de Bachelard*, Paris : Ellipses, 2001.
- ROMANO Claude, *De la couleur*, Chatou : Éditions de la Transparence, 2010.
- QUILLET Pierre, *Bachelard*, Paris : Seghers, 1964.
- SCHIVELBUSCH Wolfgang, *La nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIXe siècle*, trad. de l'allemand par Anne Weber, Paris : LE Promeneur/Gallimard, 1993.
- SORENSEN Roy, *Seeing dark things : the Philosophy of Shadow*, New York : Oxford University Press, 2008.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France, 2010.
- VÉRON Eugène, *L'Esthétique*, Paris : Vrin, 2007.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques sur les couleurs. Le vu, le peint et le parlé*, Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1989.

— ALCHIMIE

- BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris : Vrin, 2004.
- BUCKLOW Spike, *The Alchemy of Paint. Art, Science and Secrets from the Middle Ages*, London, New York : Marion Boyars, 2009.
- BURCKHARDT Titus, *Alchimie, sa signification et son image du monde*, Milano : Archè, 1979.
- COADIE Xavier, *L'alchimie autrefois*, Lyon : Horvath, 1996.
- HUTIN Serge, *L'Alchimie*, Paris, Presses Universitaires de France-Que sais-je ?, 2005.
- LENNEP Jacques van, *Alchimie : contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles : Crédit Communal, 1985.
- SCHAETTEL Marcel, *Bachelard critique ou l'alchimie du rêve*, Lyon, L'Hermès, 1977.
- SELIGMANN Kurt, *Le miroir de la Magie*, Lyon : Sagittaire, 1961.
- THIOLIER-MÉJEAN Suzanne, *Alchimie Médiévale en pays d'Oc*, Paris : Presse de l'Université de Paris Sorbonne, 1999.

WAMBERG Jacob (ed.), *Art & Alchemy*, Copenhagen : Museum Tusulanum Press, 2006.

▪ LITTÉRATURE & ESSAIS CRITIQUE

ANGÉLIER François, JACQUES-CHAQUIN (dir.), *La Nuit*, Grenoble : Jérôme Millon, 1995.

ALICE Fabienne (textes choisis et présentés par), *Le goût du noir*, Paris : Mercure de France, 2014.

BOGARD Paul, *The End of Night : Searching for Natural Darkness in an Age of Artificial Light*, London : Fourth Estate, 2014.

MONTANDON Alain (dir.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris : Honoré Champion, 2013.

FÈSSEL Michaël, *La nuit : vivre sans témoin*, Paris : Autrement, 2017.

LE BRUN Annie, *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris : Gallimard, 2012.

LIU An, *Les grands traités du « Huainan zi »*, trad. du chinois par Claude Larre, Isabelle Robinet, Élisabeth Rochat de La Vallée, Paris : Éd. du Cerf, 1993.

LONDON Jack, « The Shadow and the Flash », *The Windsor Magazine*, October, 1904, p. 367-375. [En ligne] URL : https://nyc3.digitaloceanspaces.com/sffaudio-usa/usa-pdfs/The_Shadow_And_The_Flash_by_Jack_London_WINDSOR_EDITION.pdf

QUIGNARD Pascal, *La nuit sexuelle*, Paris : Flammarion, 2007.

QUIGNARD Pascal, *La nuit et le silence : Georges de La Tour*, Paris : Éd. Flohic, 1995.

SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris : Gallimard, 2012.

TANIZAKI Junichirô, *Louange de l'ombre*, trad. du japonais par Ryoko Sekiguchi et Patrick Honnoré, Arles : Philippe Picquier, 2017.

▪ DOMAINES SCIENTIFIQUES

BENSAUDE-VINCENT Bernadette, *Matière à penser : Essais d'histoire et de philosophie de la chimie*, Paris : Presses universitaires de Paris Ouest, 2008.

BONTEMS Vincent, LEHOUCQ Roland, *Les idées noires de la physique*, Paris : Les Belles Lettres, 2017.

CHALLÉAT Samuel, « "Sauver la nuit" – Géographie de la pollution lumineuse » [En ligne], *Sciences Humaines Combinées*, n° 8 – Acte du colloque international, 2011. URL : <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=840>

CHALLÉAT Samuel, « *Sauver la nuit* » : *empreinte lumineuse, urbanisme et gouvernance des territoires* [En ligne], Thèse de doctorat en Géographie, Université de Bourgogne, 2010. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00589614>

DOWD Marion, HENSEY Robert (ed.), *The Archaeology of Darkness*, Oxford : OXBOW BOOKS, 2016.

HELMHOLTZ Hermann von Helmholtz, *Optique physiologique*, trad. par Émile Javal et N. Th. Klein, Paris : Victor Masson et fils, 1867

KLEIN Étienne, *Discours sur l'origine de l'Univers*, Paris : Flammarion, 2010.

SANDERS R. H., *À la recherche de la matière noire*, Bruxelles : De Boeck, 2012.

MOCHKOVITCH Robert, « Des ombres dans le ciel. Masques, poussières et matière noire », in Murielle Gagnebin (dir.), *L'Ombre de l'image : de la fascination à l'infigurable*, Seyssel : Champ Vallon, 2003, p. 82-95.

VETTER Chantal, *La patrimonialisation du ciel étoilé : et comment la labellisation des parcs nocturnes y participe*, projet de recherche en géographie et environnement [En ligne], Université de Genève, 2017, p. 7.
URL : http://www.parc.ch/frg/pdf_public/2017/34434_20170616_161149_00_2017_ciel-toil_Vetter.pdf

▪ SITOGRAPHIE

ANETA GRZESZYKOWSKA
<http://raster.art.pl/gallery/artists/grzeszykowska/prace.htm>

BILL MORRISON – HYPNOTIC PICTURES
<https://billmorrisonfilm.com/>

BRITISH FILM INSTITUTE (Archive ressources en ligne)
<https://www.bfi.org.uk/archive-collections/searching-access-collections/archive-resources-online>

CINÉMA LETTRISTE
<http://cinema-lettriste.over-blog.com/>

CINÉ-RESSOURCES : LE CATALOGUE COLLECTIF DES BIBLIOTHÈQUES ET ARCHIVES DE CINÉMA
http://www.cinerecources.net/recherche_t.php

CHRISTIAN LEBRAT
<http://www.christian-lebrat.net>

COLLECTION DU POMPIDOU
<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cajRA74/r88KpMx>

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS
<https://www.universalis.fr/>

FILM-DOCUMENTAIRE.FR
http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_accueil

GALLICA
<https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>

HISTOIRE DES PROJECTIONS LUMINEUSES
<http://diaprojection.unblog.fr/>

INTERNET ARCHIVE
<https://archive.org/>

ISMAÏL BAHRI
<http://www.ismailbahri.lautre.net/>

JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER
<https://www.cardiffmiller.com/>

JÜRGEN REBLE – FILM ALCHEMIST
<http://www.filmalchemist.de/>

KICK THE MACHINE – SITE D'APICHPONG WEERASETHAKUL
<http://www.kickthemachine.com/>

LATERNA MAGICA – CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE
<http://www.laternamagica.fr/>
LETRISTE-SITUATIONNISTE

<http://www.lettriste-situationniste.com/>

LE LETTRISME – LES THÉORIES DU LETTRISME
<http://www.lelettrisme.org/archives.html>

LIGHT CONE
<https://lightcone.org/fr/centre-en-ligne>

LINDSAY SEERS
<http://www.lindsayseers.info/>

NICÉPHORE NIÉPCE ARCHIVES
<http://www.archivesniepce.com/>

OLIVIER FOUCHARD
<http://www.ollivierfouchard.com/>

ZBYNĚK BALADRÁN
<http://www.zbynekbaladran.com/>
<http://www.galeriewolff.com/artists/zbynek-baladran>

Liste des illustrations

Introduction

- Fig. 1 Charles Nègre, Église Saint-Germain-L'Auxerrois, vers 1853, négatif sur papier © Musée Carnavalet
- Fig. 2 Détail agrandi du côté support, lumière rasante. © ARCP/Mairie de Paris © Jean-Philippe Boiteux, 2014.
- Fig. 3 et 4 Luc [Lucien Métivet], « Les surprises de la photographie », *Annuaire général et international de photographie*, 1905.
- Fig.5 *Duck Amuck* (1953) de Chuck Jones
- Fig. 6 Jan Van Eyck, *L'Homme au turban rouge*, 1433, huile sur panneau, 25,5 x 19 cm, National Gallery (Royaume-Uni)
- Fig. 7 Le Caravage, *Amour endormi*, 1608, huile sur toile, 71 x 105 cm, Palais Pitti, Florence
- Fig. 8 Rembrandt, *Une vieille femme*, ou *la mère de l'artiste*, c. 1627-1629, huile sur bois, 61,3 x 47, 3 cm, Royal Collection (Royaume-Uni)
- Fig. 9 Georges de La Tour, *Le souffleur à la pipe*, 1646, huile sur toile, 70,8 x 61,5 cm, Tokyo Fuji Art Museum, crédit photo : akg images / Erich Lessing
- Fig. 10 James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne en noir et or : la roue de feu*, 1875, huile sur toile, 54,3 x 76,2 cm, Tate collection
- Fig. 11 Edouard Manet, *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, 1872, huile sur toile, 55 x 38 cm, Musée d'Orsay.

Chapitre 1

- Fig. 1.1 Dessins du Salon noir de la grotte de Niaux
- Fig. 1.2 *Symphonie Bizarre* (1909) de Segundo de Chomón
- Fig. 1.3 *Étymologie et évolution du mot « noir » en mandarin*.
- Fig. 1.4 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve
- Fig. 1.5 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve
- Fig. 1.6 *Wide Out* (1998) de James Turrell ©James Turrell
- Fig. 1.7 *Dhatu* (2009) de James Turrell ©James Turrell
- Fig. 1.8 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve
- Fig. 1.9 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve
- Fig. 1.10 *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve
- Fig. 1.11 *Les beaux-arts mystérieux* (1910) d'Émile Cohl
- Fig. 1.12 *Les beaux-arts mystérieux* (1910) d'Émile Cohl
- Fig. 1.13 *Black flask with a man inside* (La flasque noire avec un homme à l'intérieur) – illustration d'une étape de la phase de l'œuvre au noir, tirée du *Donum Dei*, traité d'alchimie allemand ou autrichien, seconde moitié du XVe siècle. Source d'image : The British Library
- Fig. 1.14 William Henry Fox Talbot, *Leaves of Orchidea*, 1839, dessin photographique négatif, 17.1 x 20.8 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
- Fig. 1.15 William Henry Fox Talbot, *Lace*, 1839-44, dessin photographique négatif, 17.1 x 22.1 cm, The National Gallery of Art, Washington D.C.
- Fig. 1.16 Illustration de William Hyde Wollaston, tirée du livre de George Dolland, *Description of the Camera Lucida. An Instrument for Drawing in True Perspective, and for Copying, Reducing or Enlarging other Drawings*, 1830.

- Fig. 1.17 William Henry Fox Talbot, *View towards Lecca*, dessin fait à l'aide de la *camera lucida*, 1833
- Fig. 1.18 Haut : Album Hippolyte Bayard, page 1, essais de photosensibilité, et page 45, entre janvier et octobre 1839, Collection SFP, © Société française de photographie. Bas à gauche : Album d'essais Hippolyte Bayard, page 50, premiers essais d'autoportrait, photographie sur papier, v. printemps-été 1839, Collection SFP, © Société française de photographie.
- Fig. 1.19 Haut : Hippolyte Bayard, *autoportraits en noyé*, positifs direct (version retouchée avec augmentation de contraste), octobre 1840, Collection SFP, © Société française de photographie. Gauche : Hippolyte Bayard, *Le Noyé*, 1840, positif direct, 13,7 x 12,3 cm [cat. 3], Collection SFP, © Société française de photographie.
- Fig. 1.20 Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras à Saint-Loup de Varenne*, 16,6 x 20,2 cm, la plaque en étain, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, États-Unis.

Chapitre 2

- Fig. 2.1 William Henry Fox Talbot, *An oak tree in winter*, vers 1842-43, le négatif du calotype (gauche), 19.4 x 16.6 cm ; le tirage en papier (droite), 19.4 x 16.6 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Fig. 2.2 Anonyme, *Portrait de jeune femme*, tirage moderne sur papier albuminé d'après négatif verre au collodion humide, 17,6 x 12,7 cm, vers 1875, collection particulière.
- Fig. 2.3 Anonyme, *Portrait de jeune femme*, négatif verre au collodion humide, de gauche à droite et de haut en bas : côté recto, côté verso, détail du visage au verso, collection particulière.
- Fig. 2.4 John Batho, *Quai d'Austerlitz 75013 Paris, 06.05.2008 (14h59)*, 112 x 91 cm, © John Batho
- Fig. 2.5 Aneta Grzeszykowska, *Negative Book #58*, 2012-2013, tirage photographique en encre pigmentaire sur papier en coton, 38 x 50 cm © Aneta Grzeszykowska / Galerie Raster, Varsovie
- Fig. 2.6 Aneta Grzeszykowska, *Negative Book #47*, 2012-2013, tirage photographique en encre pigmentaire sur papier en coton, 38 x 50 cm © Aneta Grzeszykowska / Galerie Raster, Varsovie
- Fig. 2.7 Aneta Grzeszykowska, *Negative Process*, 2014, captures de video, Single channel video, durée : 6'13" © Aneta Grzeszykowska / Galerie Raster, Varsovie
- Fig. 2.8 Secondo Pia, *Le suaire de Turin*, photographie en négatif (gauche) et en positif (droite), 1898.
- Fig. 2.9 *Orphée* (1950) de Jean Cocteau
- Fig. 2.10 *Le Baiser du tueur* (1955) de Stanley Kubrick
- Fig. 2.11 *Black Snow* (1965) de Tetsuji Takechi
- Fig. 2.12 *Black Snow* (1965) de Tetsuji Takechi
- Fig. 2.13 *Coming Attractions – Cubist Cinema No. 1 : An Unseen Energy Swallows Face* (2010) de Peter Tscherkassky © Light Cone
- Fig. 2.14 *Coming Attractions – Cubist Cinema No. 1 : An Unseen Energy Swallows Face* (2010) de Peter Tscherkassky © Light Cone
- Fig. 2.15 *Coming Attractions – Cubist Cinema No. 1 : An Unseen Energy Swallows Face* (2010) de Peter Tscherkassky © Light Cone
- Fig. 2.16 Paul Nougé, *La Naissance de l'objet (Des spectateurs)*, 1929-1930, de la série *La Subversion des images*. © Archives et Musée de la littérature
- Fig. 2.17 Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, 1964, 80x70x4cm (la dimension de chaque photo) © Estate Ugo Mulas, Milano - Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano / Napoli
- Fig. 2.18 Ismail Bahri, *Latence*, Lait sur Verre, 24 x 18 cm, 2010-2011. © Galerie Les Filles du Calvaire
- Fig. 2.19 An Early Victorian Ambrotype (Source d'image : Res Obscura)

- Fig. 2.20 *Ansel Adams' Developer Tray*, 2011 © John Cyr ; *Sylvia Plachy's Developer Tray*, 2010 © John Cyr ; *Developer Tray from the Photo History Collection of Smithsonian's National Museum of American History I*, 2010 © John Cyr ; *Sid Kaplan's Developer Tray*, 2010 © John Cyr ; *Larry Fink's Developer Tray*, 2010 © John Cyr ; *John Coplans' Developer Tray*, 2011 © John Cyr ; *Lillian Bassman's Developer Tray*, 2010 © John Cyr ; *Bruce Davidson's Developer Tray*, 2011 © John Cyr
- Fig. 2.21 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
- Fig. 2.22 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
- Fig. 2.23 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
- Fig. 2.24 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
- Fig. 2.25 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
- Fig. 2.26 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
- Fig. 2.27 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
- Fig. 2.28 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
- Fig. 2.29 *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) de Louis Malle
- Fig. 2.30 *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) de Louis Malle

Chapitre 3

- Fig. 3.1 Ugo Mulas, *Vérification 7, Le laboratoire. Une main développe, l'autre fixe. A Sir John Frederick William Herschel*, 1972, 40.2 x 51.4 cm, © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI
- Fig. 3.2 Constantin Brancusi, *Cristallisations*, vers 1932, négatif gélatino-argentique sur plaque de verre, 13 x 18 cm © Centre Pompidou, MNAM-CCI © Succession Brancusi
- Fig. 3.3 Constantin Brancusi, *Cristallisations*, vers 1932, image positive obtenue par inversion des valeurs de la numérisation du négatif original, 13 x 18 cm © Centre Pompidou, MNAM-CCI © Succession Brancusi
- Fig. 3.4 Constantin Brancusi, *Cristallisations dans un bac de fixateur photographique*, vers 1932, surimpression, épreuve gélatino-argentique, 24.5 x 18 cm © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI
- Fig. 3.5 Patrick Tosani, *Le marcheur, triptyque*, 1983, 120 x 170 cm (chaque photographie), photographie couleur c-print ©Adagp
- Fig. 3.6 Charles Hugo, *Le rocher de l'Ermitage*, 1853, négatif verre à l'albumine, 19.3 x 23.7 cm © Musée d'Orsay © RMN-Grand Palais
- Fig. 3.7 Hippolyte Bayard, *Atelier vu de l'extérieur*, vers 1860, négatif sur verre à l'albumine, 18 x 13 cm ©SFP
- Fig. 3.8 « Collodionnage d'une glace », Fig. 3.9 « Manière de survider le collodion en excès », deux illustrations tirées du livre de Louis Figuier, *Les Merveilles de la science*, Paris : Furne, Jouvet et Cie , 1869
- Fig. 3.10 Camille Dolard, *Portrait d'Ingres à la fenêtre*, entre 1856-1858, négatif verre au collodion humide (gauche), épreuve moderne à partir du négatif original (droite), 24 x 18 cm ©Musée d'Orsay ©RMN ©Patrice Schmidt
- Fig. 3.11 Henri Rivière, *La tour Eiffel - Peintre sur une corde à noeuds le long d'une poutre verticale, au-dessus d'un assemblage de poutres*, 1889, négatif verre au gélatino-bromure d'argent (gauche) et épreuve argentique à partir d'un négatif verre (droite), 12 x 9 cm ©Musée d'Orsay ©ADAGP - photo musée d'Orsay / RMN
- Fig. 3.12 Robert Demachy, *Composition tournante, ou Femme au porte-dessin*, vers 1905, image positive et image de la plaque originale au gélatino-bromure d'argent, retouchée par l'artiste, 23 x 17.5 cm ©SFP
- Fig. 3.13 James Welling, *Gelatin Photograph 45*, 1984, épreuve gélatino-argentique, 76,2 x 101,6 cm, © James Welling

- Fig. 3.14 James Welling, *Gelatin Photograph 89*, 1984, épreuve gélatino-argentique, 76,2 x 101,6 cm, © James Welling
- Fig. 3.15, 3.16 James Welling, *Tile Photographes – E 032* (gauche) et *E 001* (droite), 1985,
- Fig. 3.17 Les cristaux d'halogénure d'argent en microscopie et l'œuvre de James Welling
- Fig. 3.18 *The Fugitive Futurist* (1924) de Gaston Quiribet – le Trafalgar Square
- Fig. 3.19 *The Fugitive Futurist* (1924) de Gaston Quiribet – l'ancienne et la future méthodes de construction
- Fig. 3.20 *Agent Secret* (1936) d'Alfred Hitchcock
- Fig. 3.21 *L'Aurore* (1927) de Frederich Wilhelm Murnau
- Fig. 3.22 *Signal* (1970) de Jean Le Gac © Light Cone
- Fig. 3.23 *Signal* (1970) de Jean Le Gac © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris © Light Cone
- Fig. 3.24 *Decasia* (2002) de Bill Morrison
- Fig. 3.25 *Decasia* (2002) de Bill Morrison
- Fig. 3.26 *Decasia* (2002) de Bill Morrison
- Fig. 3.27 *Autoportrait* (1997) d'Olivier Fouchard © Light Cone
- Fig. 3.28 *Autoportrait refilmé* (1998) d'Olivier Fouchard © Light Cone

Chapitre 4

- Fig. 4.1 À gauche : Reconstitution de l'Étendard de Mari selon A. Parrot, vers 2500-2400 avant J.C. Mari, temple d'Ishtar, espace 20, niveau temple II-Ishtar Récent, coquille nacrée, schiste, calcaire rouge, bitume, bois, H. 35 cm ; l. 70 cm ; coll. Musée du Louvre © Barbara Couturaud 2009. À droite : Détail ©Musée du Louvre
- Fig. 4.2 Peintre de Berlin, Stamnos à figures rouges, vers 480 - 470 avant J.-C. H. : 51 cm. ; D. : 33,80 cm. ; L. : 41,50 cm. Provenance : Vulci, Athènes, Musée du Louvre
- Fig. 4.3 Femme assise, Peinture murale, 54x33 cm, 1er siècle, av. J.-C. Villa d'Ariane de Stabies (à côté de Pompéi), Musée archéologique national de Naples
- Fig. 4.4 « The Black Room » - Villa impériale de Boscotrecase, Villa Augusta, Pompéi, -10 ans av. J.-C. Metropolitan Museum of Art
- Fig. 4.5 Hans Memling, *Portraits de Tommaso di Folco et Maria Portinari*, huile sur bois, 44.1 x 33.7 cm ; 44.1 x 34 cm, vers 1470, Metropolitan Museum of Art
- Fig. 4.6 Davide Ghirlandaio, *Portrait de Selvaggia Sasset*, tempera sur bois, 57.2 x 44.1 cm, vers 1487-88, Metropolitan Museum of Art
- Fig. 4.7 William Henry Fox Talbot, (à gauche) *Le buste de Patrocle*, 1843, papier salé, 14.9 x 11.9 cm Getty Museum ; (à droite) *Articles de verre sur trois étagères*, papier salé, avant le juin 1844, 12.7 x 15.2cm Getty Museum
- Fig. 4.8 Le premier fond noir à la Station physiologique, 1882 © Collège de France
- Fig. 4.9 Étienne-Jules Marey, *Cheval monté au trot* (devant le premier fond noir), chronophotographie sur plaque fixe, 1882 © Collège de France
- Fig. 4.10 *Homme en costume blanc, marchant, de dos* (devant le 2ème fond noir à la Station physiologique) entre 1882-1886 Fonds Marey © Collège de France
- Fig. 4.11 *Vol de l'oiseau avec départ des rails au premier plan et cheminées dépassant du toit du fond noir*. Chronophotographie sur plaque fixe, entre 1882-1886 © Collège de France
- Fig. 4.12 Etienne-Jules Marey, *La Station physiologique*, 1886, Fonds Marey © Collège de France
- Fig. 4.13 Etienne-Jules Marey, *Saut en longueur sans élan*, Chronophotographie sur plaque fixe, sans date © Collège de France
- Fig. 4.14 James Nasmyth & James Carpenter, *Dos de la main et de la pomme ridée*, issu du livre intitulé, *The Moon Considered as a Planet, a World and a Satellite*, 2ème ed.,

publié en 1874. Woodburytypie, 9,4 x 7,6 cm (chaque image), Coll. National Science and Media Museum.

- Fig. 4.15 Sung Hoon Kang, Boaz Pokroy, and Joanna Aizenberg of Harvard University, Auto-assemblage des fibres de plastique (en dimension 250 nm) qui s'enroulent autour d'une balle en plastique, image issue de la microscopie électronique à balayage, 2009. Source : National Science Fondation (USA).
- Fig. 4.16 Une des premières photographies de la Black Maria, mars 1894, tiré du livre *Artificial Darkeness* © US Department of the Interior, National Park Service, Thomas Edison National Historical Park.
- Fig. 4.17 E. J. Meeker (1853-1929), à gauche : dessin de Black Maria à l'extérieur, à droite : dessin de l'intérieur de Black Maria, 1894, tiré de *Century Magazine*, vol. 48, no. 2, juin 1894.
- Fig. 4.18 Kinetoscope, T. A. Edison. Reproduction. Reg. 03261. © Musée du cinéma Tomàs Mallol de Gérone, Italie
- Fig. 4.19 *Blacksmith Scene* (1893) de W. K. L. Dickson
- Fig. 4.20 *Sandow* (1894) de W. K. L. Dickson
- Fig. 4.21 Frederick Hudson, Miss Houghton and spirit of her aunt, vers 1872, carte-de-visite, National Gallery of Australia, Canberra
- Fig. 4.22 Illustration tiré du livre de Jean-Eugène Robert-Houdin, *Magie et physique amusante* : œuvre posthume, Paris : Calmann Lévy, 1877
- Fig. 4.23 *Un homme de têtes* (1898) de Georges Méliès
- Fig. 4.24 (les titres du film de gauche à droite, de haut en bas) *Santa Claus* (1898) de George Albert Smith, *Le Chevalier mystère* (1899) de Georges Méliès, *La Vengeance du gâtesauce* (1900) de Georges Méliès, *The Artist's Dilemma* (1901) de James Stuart Blackton, Albert E. Smith, Thomas Edison, *Scrooge* (1901) de Robert William Paul, *The Magic Sword* (1901) de Robert William Paul
- Fig. 4.25 *Les Oeufs de Pâques* (1907), *Les Tulipes* (1907), *Voyage sur Jupiter* (1908) de Segundo de Chomón
- Fig. 4.26 *Ah la barbe* (1905), *Les Glaces merveilleuses* (1907), *Les Verres enchantés* (1908) de Segundo de Chomón
- Fig. 4.27 *Le Spectre rouge (Satan s'amuse)* (1907) de Segundo de Chomón
- Fig. 4.28 *Le Paravent de Cagliostro* (1912) de Segundo de Chomón
- Fig. 4.29 *Fantasmagorie* (1908) d'Émile Cohl
- Fig. 4.30 *Le cauchemar du Fantoche*, 1908, dessins originaux, recherches d'attitudes, encre, crayon de couleur et mine de plomb sur papier.
- Fig. 4.31 *Le cauchemar du Fantoche* (1908) d'Émile Cohl
- Fig. 4.32 *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) de J. Stuart Blackton
- Fig. 4.33 *Retour à la raison* (1923) de Man Ray
- Fig. 4.34 *All Over* (2001) d'Emmanuel Lefrant © Light Cone
- Fig. 4.35 *Le Château de l'araignée (Kumo no Sujō)* (1957) d'Akira Kurosawa
- Fig. 4.36 *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa
- Fig. 4.37 *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa
- Fig. 4.38 *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa
- Fig. 4.39 *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa
- Fig. 4.40 *La Vengeance d'un acteur* (1963) de Kon Ichikawa
- Fig. 4.41 L'affiche du film *Under the Skin*, conçue par Neil Kellerhouse
- Fig. 4.42 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer
- Fig. 4.43 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer – L'enfoncement du corps dans le liquide noir
- Fig. 4.44 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer – le point de vue « souterrain »
- Fig. 4.45 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer – La suspension du corps

- Fig. 4.46 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer – La précédente victime
- Fig. 4.47 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer – L'implosion du corps
- Fig. 4.48 *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer – Le flottement de la peau
- Fig. 4.49 *Black* (2007) d'Aneta Grzeszykowska – Sélection des images des séquence n° 1-7 © Aneta Grzeszykowska
- Fig. 4.50 *Five* (2003) d'Abbas Kiarostami
- Fig. 4.51 *Five* (2003) d'Abbas Kiarostami
- Fig. 4.52 *Five* (2003) d'Abbas Kiarostami

Chapitre 5

- Fig. 5.1 Caches de la plaque de lanterne magique
- Fig. 5.2 Plaques photographiques avec les caches noirs
- Fig. 5.3 *Ce qu'on voit dans un télescope* (1900) de George Albert Smith
- Fig. 5.4 *La loupe de grand-maman* (1900) de George Albert Smith
- Fig. 5.5 *Par le trou de serrure* (1901) de Ferdinand Zecca
- Fig. 5.6 *Film Ist. 7.2 – 1ère partie* (2002) de Gustav Deutsch
- Fig. 5.7 *Film Ist. 7.2 – 2ème partie* (2002) de Gustav Deutsch
- Fig. 5.8 *Film Ist. 7.2 – 3ème partie* (2002) de Gustav Deutsch
- Fig. 5.9 *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005) de Peter Tscherkassky
- Fig. 5.10 *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005) de Peter Tscherkassky
- Fig. 5.11 *Suspense* (1913) de Phillips Smalley et de Lois Webe
- Fig. 5.12 Une sélection des caches noirs de *Les Trois lumières* (1921) de Fritz Lang
- Fig. 5.13 Les caches faits par le décor dans *Les Trois lumières* (1921) de Fritz Lang
- Fig. 5.14 *Les Trois lumières* (1921) de Fritz Lang
- Fig. 5.15 Trois formes d'images – avec l'usage du cache circulaire, le format carré et le format 1 : 1,85 – issues de *I Am Not Madame Bovary* (2016) de Feng Xiaogang
- Fig. 5.16 L'image issue de la séquence d'ouverture de *I Am Not Madame Bovary* (2016) de Feng Xiaogang
- Fig. 5.17 *I Am Not Madame Bovary* (2016) de Feng Xiaogang
- Fig. 5.18 *I Am Not Madame Bovary* (2016) de Feng Xiaogang
- Fig. 5.19 *I Am Not Madame Bovary* (2016) de Feng Xiaogang
- Fig. 5.20 *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein
- Fig. 5.21 Iris de TSF caméra : à gauche, face avant ; à droite, face arrière, avec sa lamelle de fermeture au noir © Jean-Noël Ferragut
- Fig. 5.22 *Silencio* (2007) de F. J. Ossang
- Fig. 5.23 *Dharma Guns* (2011) de F. J. Ossang
- Fig. 5.24 *Le Trésor des îles Chiennes* (1990) de F. J. Ossang
- Fig. 5.25 *Ciel Éteint* (2008) de F. J. Ossang
- Fig. 5.26 *Ein Bewährter Partner* (1993) de Jürgen Reble
- Fig. 5.27 *Ein Bewährter Partner* (1993) de Jürgen Reble
- Fig. 5.28 *Military Court and Prison* (2007-2008) de Chen Chieh-Jen – la 1ère séquence de la « poussée »
- Fig. 5.29 *Military Court and Prison* (2007-2008) de Chen Chieh-Jen – la 2ème séquence de la « poussée »

Chapitre 6

- Fig. 6.1 *Bardo Follies II* (2006) de Dick Whyte
- Fig. 6.2 *Broken Down Film* (1985) d'Osamu Tezuka
- Fig. 6.3 *Broken Down Film* (1985) d'Osamu Tezuka
- Fig. 6.4 *Broken Down Film* (1985) d'Osamu Tezuka
- Fig. 6.5 *Broken Down Film* (1985) d'Osamu Tezuka
- Fig. 6.6 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison
- Fig. 6.7 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison
- Fig. 6.8 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison
- Fig. 6.9 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison
- Fig. 6.10 *The Death Train* (1993) de Bill Morrison
- Fig. 6.11 *Film numéro deux* (1976) de Christian Lebrat
- Fig. 6.12 *Réseaux* (1978) de Christian Lebrat
- Fig. 6.13 (Gauche) Schéma du dispositif utilisé pour *Autoportrait au dispositif* (1981) et *Holon* ; (droite) Les rubans cartonnés avec des fentes de différentes tailles.
- Fig. 6.14 *Autoportrait au dispositif* (1981) de Christian Lebrat
- Fig. 6.15 (Gauche) Manuscrit Huygens 10, f. 76v., conservé à la Bibliothèque universitaire de Leyde ; (droite) Le détail du dessin
- Fig. 6.16 Desch, [*Diable Danseur*] – plaque animée à tirette, second moitié du 19ème siècle, 28x10,8 cm, coll. Cinémathèque française.
- Fig. 6.17 *Deanimated* (2002) de Martin Arnold
- Fig. 6.18 *Whistle Stop* (2014) de Martin Arnold

Chapitre 7

- Fig. 7.1 Un morceau de l'amorce cinématographique. Source de l'image : Wikipédia
- Fig. 7.2 Alphonse Allais, reproduction du tableau de Paul Bilhaud, *Combat de Nègres dans un cave, pendant la nuit* (1882), in Album primo-avrilesque, Paris 1897, p. 7, 12,4 x 18,5 cm
- Fig. 7.3 Raimond Pelez, Première impression du Salon de 1843, in Le Charivari, 19. März 1843, 30 x 24,5 cm
- Fig. 7.4 Bertal [I] (Charles Albert d'Arnoux, dit), Le Salon de 1843, in Les Omnibus, n ° 7, 1843, p. 95, 21,5 x 14,5 cm
- Fig. 7.5 Hergé, Flupke expose, 1939, repris en version colorée dans Quick et Flupke, Chacun son tout, Tournai Casterman, 1986, p. 39
- Fig. 7.6 *Le Peintre néo-impressionniste* (1910) d'Émile Cohl
- Fig. 7.7 (Gauche) Kasimir Malévitch, *Quadrangle ou Carré noir sur fond blanc*, 1915, huile sur toile, 79.5 x 79.5 cm, Moscou, Galerie Tretiakov © Galerie Tretiakov ; (droite) Vue de l' «Exposition 0.10 » (« Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10 »), Petrograd, 1915 © Collection Charlotte Douglas, New York © Gagosian Gallery, New York
- Fig. 7.8 *Night of the World* (2011) de Zbyněk Baladrán © Zbyněk Baladrán
- Fig. 7.9 *Blanche-Neige* (2000) de João César Monteiro (Il y a treize plans du ciel dans le film, seuls douze d'entre eux sont présents ici)
- Fig. 7.11 *L'Homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras
- Fig. 7.12 Enchaînement des plans de *L'Homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras
- Fig. 7.13 Quelques captures d'image de *Traité de bave et d'éternité* (1951) d'Isidore Isou
- Fig. 7.14 *Le film est déjà commencé ?* (1951) de Maurice Lemaître
- Fig. 7.15 *Hurllements en faveur de Sade* (1952) de Guy Debord

Chapitre 8

- Fig. 8.1 « Fantasmagorie de Robertson dans la Cour des Capucines en 1797 », illustration tirée du livre de Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson*, Paris : Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz, 1831.
- Fig. 8.2 Plans, and views in perspective, with descriptions of buildings erected in England and Scotland; and ... an essay to elucidate the Grecian, Roman and Gothic Architecture. (Plans, descriptions et vues en perspective, etc.). 1801, British Library
- Fig. 8.3 Friedrich Justin Bertuch, *Le diorama*, gravure sur cuivre, encre d'imprimerie noire, couleur, 19ème siècle, Klassik Stiftung Weimar
- Fig. 8.4 Anonyme, *Omnia-Pathé*, Paris, 1906. Une des premières salles de cinéma du circuit Pathé. Fonds Eldorado, association pour l'histoire des salles de cinéma. Illustration tirée du livre de Francis Lacloche, *Architectures de cinémas*, Paris : Éd. du Moniteur, 1981, p. 50.
- Fig. 8.5 Intérieur de Festspielhaus de Bayreuth, photographie sans date, Kirsten Flagstad Museum
- Fig. 8.6 Jaroslav Schneider (Jaroslav Krejčí), photographie prise dans la fosse d'orchestre du Festspielhaus. Illustration tirée du livre de Hans Mayer, *Richard Wagner à Bayreuth : 1876-1976*, Zürich/Stuttgart/London : Belsler, 1976, p. 29.
- Fig. 8.7 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul
- Fig. 8.8 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul
- Fig. 8.9 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul
- Fig. 8.10 Le plan du dispositif de *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul
- Fig. 8.11 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul
- Fig. 8.12 Anthony McCall, *Line Describing a Cone* (1973), © Anthony McCall, Sean Kelly Gallery, New York © Tate, London
- Fig. 8.13 et fig. 8.14 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul
- Fig. 8.15 *Fever Room* (2015) d'Apichatpong Weerasethakul
- Fig. 8.16 Anonyme, *Cinéma Sèvres-Pathé*, 1920-1922, Fonds Eldorado, association pour l'histoire des salles de cinéma. Illustration tirée du livre de Francis Lacloche, *Architectures de cinémas*, Paris : Éd. du Moniteur, 1981, p. 141.
- Fig. 8.17 Etienne-Jules Marey, *La Station physiologique*, 1886, Fonds Marey © Collège de France
- Fig. 8.18 Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, Trylon, New York, 1977 © Hiroshi Sugimoto
- Fig. 8.19 *Extramission 6 (Black Maria)* (2009) de Lindsay Seers © Lindsay Seers, Matt's Gallery, London © Tate
- Fig. 8.20 *Extramission 6 (Black Maria)* (2009) de Lindsay Seers © Lindsay Seers, Matt's Gallery
- Fig. 8.21 Vue de l'extérieur d'*Extramission 6 (Black Maria)* de Lindsay Seers au Kiasma Museum of Contemporary Art (Finlande) en 2013 © Lindsay Seers
- Fig. 8.22 Vue de l'intérieur d'*Extramission 6 (Black Maria)* (2009) de Lindsay Seers © Lindsay Seers, Matt's Gallery, London
- Fig. 8.23 *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller © Janet Cardiff and George Bures Miller, courtesy of the artists and Luhring Augustine, New York
- Fig. 8.24 *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller © Janet Cardiff and George Bures Miller, courtesy of the artists and Luhring Augustine, New York
- Fig. 8.25 Les captures d'images du film diffusé dans *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller © Janet Cardiff and George Bures Miller, courtesy of the artists and Luhring Augustine, New York
- Fig. 8.26 *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller © Janet Cardiff and George Bures Miller, courtesy of the artists and Luhring Augustine, New York
- Fig. 8.27 Le Film Guild Cinema, vue de la salle, 1929, Archives Frederick Kiesler, New York.
- Fig. 8.28 Frederick Kiesler, *Études de la lumière et l'image pour Film Guild Cinema*, 1928-29.

Illustration tiré du livre de Dieter Bogner, *Frederick Kiesler : Inside the Endless House*, Vienne : Böhlau, 1997, p. 42.

Fig. 8.29 Frederick Kiesler, Études de la lumière et l'image pour Film Guild Cinema, 1928-29. Illustration tiré du livre de Dieter Bogner, *Frederick Kiesler : Inside the Endless House*, Vienne : Böhlau, 1997, p. 43

Fig. 8.30 *Arnulf Rainer* (1958-1960) de Peter Kubelka

Fig. 8.31 *The Invisible Cinema* (1970) à Anthology Film Archives,

Fig. 8.32 *Écran sensible* d'Alain Fleischer à l'exposition *Représenter l'irreprésentable* au musée des beaux-arts de Nantes, 2015

Fig. 8.33 *Écran sensible* d'Alain Fleischer à l'exposition *Alain FLEischer*. Raccords Crédit photo : LP Côté © Galerie de l'UQAM, 2013

Fig. 8.34 Alain **Fleischer**, Un film en six tableau © *Alain Fleischer*, Un film en six tableaux 1996

Fig. 8.35 Le plan du dispositif d'Alchimie de Jürgen Reble

Fig. 8.36 Alchimie de Jürgen Reble

Fig. 8.37 Alchimie de Jürgen Reble

Fig. 8.38 *Alchimie* de Jürgen Reble

Conclusion

Fig. c-1 À gauche : Tacita Dean, Kodak, ; À droite : Robert Burley, Hallway in coating alley, Agfa-Gevaert, Mortsel, Belgium, 2007. Pigment print mounted on dibond © Robert Burley. Courtesy Robert Burley et the Ryerson Image Centre-1050x700

Fig. c-2 Michel Campeau, *Série Dans la chambre noire* (2005-2009), *Sans titre 2142*, Berlin, Allemagne © Michel Campeau, courtesy galerie Simon Blais Adagp Paris 2012

Fig. c-3 La scène de combat entre le « noir absolu » et la « transparence totale » (représentés par deux « taches » à droite) et le narrateur comme le témoin est représenté à gauche dans « The Shadow and the Flash » de Jack London. Illustration tirée de *The Winsdor Magazine*, October, 1904, p. 374.

Fig. c-4 À gauche : Vantablack posé sur la papier d'aluminium ; À droite : Vue microscopique de la « forêt » des nanotubes qui composent le Vantablack. Photo crédit : Surrey NanoSystems

Fig. c-5 Vues de différents angles sur le pavillon du groupe Hyundai Motor, conçu par Asif Khan, à la Place Olympique de PyeongChang pour les J. O. d'hiver 2018. 35 m x 35 m x 10 m. Photo crédit : Luke Hayes.

Fig. c-6 Kodak Shirley Card, 1978. Source : Color Dataguide (Kodak Pub R-19, 6ème édition, la 1ère impression, 1978).

Fig. c-7 *Blackout* (1966) d'Aldo Tambellini. Harvard Film Archive Collections.

Fig. c-8 Dessin issu du poème de Aldo Tambellini.

Corpus films, photographies, installations et performances

FILMS

- Duck Amuck* (1953) de Chuck Jones
Symphonie Bizarre (1909) de Segundo de Chomón
Premier Contact (2016) de Denis Villeneuve
Les beaux-arts mystérieux (1910) d'Émile Cohl
Orphée (1950) de Jean Cocteau
Le Baiser du tueur (1955) de Stanley Kubrick
Black Snow (1965) de Tetsuji Takechi
Coming Attractions – Cubist Cinema No. 1 : An Unseen Energy Swallows Face (2010) de Peter Tscherkassky
Six et demi, onze (1927) de Jean Epstein
Ascenseur pour l'échafaud (1958) de Louis Malle
The Fugitive Futurist (1924) de Gaston Quiribet
Agent Secret (1936) d'Alfred Hitchcock
L'Aurore (1927) de Frederich Wilhelm Murnau
Signal (1970) de Jean Le Gac
Decasia (2002) de Bill Morrison
Autoportrait (1997) d'Olivier Fouchard
Autoportrait refilmé (1998) d'Olivier Fouchard
Blacksmith Scene (1893) de W. K. L. Dickson
Sandow (1894) de W. K. L. Dickson
Un homme de têtes (1898) de Georges Méliès
Santa Claus (1898) de George Albert Smith
Le Chevalier mystère (1899) de Georges Méliès
La Vengeance du gâte-sauce (1900) de Georges Méliès
The Artist's Dilemma (1901) de James Stuart Blackton, Albert E. Smith, Thomas Edison
Scrooge (1901) de Robert William Paul
The Magic Sword (1901) de Robert William Paul
Les Oeufs de Pâques (1907) de Segundo de Chomón
Les Tulipes (1907) de Segundo de Chomón
Voyage sur Jupiter (1908) de Segundo de Chomón
Ah la barbe (1905) de Segundo de Chomón
Les Glaces merveilleuses (1907) de Segundo de Chomón
Les Verres enchantés (1908) de Segundo de Chomón
Le Spectre rouge (Satan s'amuse) (1907) de Segundo de Chomón
Le Paravent de Cagliostro (1912) de Segundo de Chomón
Fantasmagorie (1908) d'Émile Cohl
Le cauchemar du Fantoche (1908) d'Émile Cohl
Humorous Phases of Funny Faces (1906) de J. Stuart Blackton
Retour à la raison (1923) de Man Ray
All Over (2001) d'Emmanuel Lefrant
Le Château de l'araignée (Kumo no Sujō) (1957) d'Akira Kurosawa
La Vengeance d'un acteur (1963) de Kon Ichikawa
Under the Skin (2013) de Jonathan Glazer
Black (2007) d'Aneta Grzeszykowska
Five (2003) d'Abbas Kiarostami
Ce qu'on voit dans un télescope (1900) de George Albert Smith
La loupe de grand-maman (1900) de George Albert Smith
Par le trou de serrure (1901) de Ferdinand Zecca
Film Ist. 7.2 (2002) de Gustav Deutsch
Instructions for a Light and Sound Machine (2005) de Peter Tscherkassky
Suspense (1913) de Phillips Smalley et de Lois Webe
Les Trois lumières (1921) de Fritz Lang
I Am Not Madame Bovary (2016) de Feng Xiaogang
Six et demi, onze (1927) de Jean Epstein
Silencio (2007) de F. J. Ossang
Dharma Guns (2011) de F. J. Ossang
Le Trésor des îles Chiennes (1990) de F. J. Ossang
Ciel Éteint (2008) de F. J. Ossang
Ein Bewährter Partner (1993) de Jürgen Reble
Military Court and Prison (2007-2008) de Chen Chieh-Jen
Bardo Follies II (2006) de Dick Whyte
Broken Down Film (1985) d'Osamu Tezuka
The Death Train (1993) de Bill Morrison
Film numéro deux (1976) de Christian Lebrat
Réseaux (1978) de Christian Lebrat
Autoportrait au dispositif (1981) de Christian Lebrat
Deanimated (2002) de Martin Arnold
Whistle Stop (2014) de Martin Arnold
Le Peintre néo-impressionniste (1910) d'Émile Cohl
Night of the World (2011) de Zbyněk Baladrán
Blanche-Neige (2000) de João César Monteiro
L'Homme atlantique (1981) de Marguerite Duras
Traité de bave et d'éternité (1951) d'Isidore Isou
Le film est déjà commencé ? (1951) de Maurice Lemaître
Hurléments en faveur de Sade (1952) de Guy Debord
Arnulf Rainer (1958-1960) de Peter Kubelka
Blackout (1966) d'Aldo Tambellini

PHOTOGRAPHIES

Leaves of Orchidea, 1839, William Henry Fox Talbot
Lace, 1839-44, William Henry Fox Talbot
View towards Lecca, 1833, William Henry Fox Talbot
Album d'essais Hippolyte Bayard, 1839
autoportraits en noyé, 1840, Hippolyte Bayard
Le Noyé, 1840, Hippolyte Bayard
Point de vue du Gras à Saint-Loup de Varenne, 1826 ou 1827, Nicéphore Niépce
An oak tree in winter, vers 1842-43, William Henry Fox Talbot
Quai d'Austerlitz 75013 Paris, 06.05.2008 (14h59), 2008, John Batho
Negative Book #47, #58, 2012-2013, Aneta Grzeszykowska
La Naissance de l'objet (Des spectateurs), 1929-1930, Paul Nougé
Lucio Fontana, 1964, Ugo Mulas
Latence, 2010-2011, Ismail Bahri
Developer Tray Serie, 2010-2011, John Cyr
Vérification 7, Le laboratoire. Une main développe, l'autre fixe. A Sir John Frederick William Herschel, 1972, Ugo Mulas
Cristallisations, vers 1932, Constantin Brancusi
Cristallisations dans un bac de fixateur photographique, vers 1932, Constantin Brancusi
Le marcheur, triptyque, 1983, Patrick Tosani
Le rocher de l'Ermitage, 1853, Charles Hugo
Atelier vu de l'extérieur, vers 1860, Hippolyte Bayard
Portrait d'Ingres à la fenêtre, entre 1856-1858, Camille Dolard
La tour Eiffel - Peintre sur une corde à noeuds le long d'une poutre verticale, au-dessus d'un assemblage de poutres, 1889, Henri Rivière
Composition tournante, ou Femme au porte-dessin, vers 1905, Robert Demachy

Gelatin Photograph 45, 89, 40, 1984, James Welling
Tile Photographes E 032, E 001, E 012, 1985, James Welling
Le buste de Patrocle, 1843, William Henry Fox Talbot
Articles de verre sur trois étagères, 1844, William Henry Fox Talbot
Cheval monté au trot, 1882, Étienne-Jules Marey
Homme en costume blanc, marchant, de dos, entre 1882-1886, Étienne-Jules Marey
Vol de l'oiseau avec départ des rails au premier plan et cheminées dépassant du toit du fond noir ; entre 1882-1886, Étienne-Jules Marey
La Station physiologique, 1886, Etienne-Jules Marey
Saut en longueur sans élan, sans date, Etienne-Jules Marey
Dos de la main et de la pomme ridée, 1874, James Nasmyth & James Carpenter
Série Dans la chambre noire, 2005-2009, **Michel Campeau**

INSTALLATION PERFORMANCE

Wide Out, 1998, James Turrell
Dhatu, 2009 James Turrell
Negative Process, 2014, Aneta Grzeszykowska
Extramission 6 (Black Maria), 2009, Lindsay Seers
Fever Room, 2015, Apichatpong Weerasethakul
Line Describing a Cone, 1973, Anthony McCall
The Paradise Institute, 2001, Janet Cardiff et George Bures Miller
Écran sensible, Un film en six tableau, 1996, Alain **Fleischer**
Alchimie, Jürgen Reble, Thomas Köner

Index des auteurs et des oeuvres

Auteurs

- ADORNO Theodor W., 466, 501
AGUILLON François d', 390
ALEKAN Henri, 269, 473
ALLAIS Alphonse, 353-355, 512
ANDRÉA Yann, 373
ANDREW Geoff, 260
ARAGO François, 56, 114
ARCHER Frederick Scott, 156
ARMEL Aliette, 371
ARNOLD Martin, 7, 31, 346-349, 480, 512, 515
ASSAYAS Olivier, 383, 481
AUMONT Jacques, 25, 26, 33, 90, 96, 236, 265, 267, 422, 469, 472, 473, 477, 478, 487
BACHELARD Gaston, 9, 10, 501, 502
BAHRI Ismaïl, 29, 116-118, 500, 504, 507, 516
BAILLARGEON Richard, 455
BALADRAN Zbyněk, 359-361, 505, 512, 515
BALAZS Béla, 299, 473
BARTHES Roland, 132, 390, 419, 432, 477, 492
BATHO John, 87, 493, 507, 516
BAUDRY Jean-Louis, 422, 477
BAYARD Hippolyte, 29, 70-74, 155, 490, 493, 507, 508, 516
BAZIN André, 78, 79, 231, 264, 265, 473
BEAUVAIS Yann, 352, 356
BECHERER Richard, 436
BÉGUIN André, 77, 473, 499
BELLER Isi, 377
BELLOÏ Livio, 271, 277, 280, 335, 477, 481, 485, 487
BELLOUR Raymond, 419, 474
BERGSON Henri, 121, 122, 501
BERTAL (Charles Albert d'Arnoux, dit), 354, 512
BLACKTON James Stuart, 224, 233, 510, 515
BONNET Éric, 231
BONTEMS Vincent, 11-13, 501, 503
BRAKHAGE Stan, 322, 442, 443, 449, 474, 476
BRANCUSI Constantin, 146-149, 493, 508, 516
BRENEZ Nicole, 93, 469, 472, 474, 477, 480, 486, 487
BRUNET François, 99, 121, 122, 483, 488
BUDDEMEIER Heinz, 399
BURCH Noël, 308, 474
BURES MILLER Georges, 8, 33, 427-431, 499, 504, 513, 516
BURLEY Robert, 453, 454, 514
CABANAS Kaira M., 386, 481, 483
CAGE John, 357
CAMPEAU Michel, 454, 455, 514, 516
CARAVAGE, 24, 25, 498, 506
CARAX Léos, 27
CARDIFF Janet, 8, 33, 427-432, 499, 500, 504, 513, 516
CARPENTER James, 209, 509, 516
CARTIER-BRESSON Anne, 66, 123
CHERCHI USAI Paolo, 160
CHÉROUX Clément, 14, 150, 151, 219, 491-493
CHEVIGNZY Pier-Philippe, 261
CHEVREUL Michel Eugène, 205, 206, 497
CHIEH-JEN Chen, 7, 31, 314, 316, 317, 511, 515
CHION Michel, 376, 482
CHOMÓN Segundo de, 6, 29, 40, 41, 226-231, 256, 480, 481, 506, 510, 515
CLAUDET Antoine, 201
COCTEAU Jean, 29, 94, 95, 473, 507, 515
COHL Émile, 29, 30, 51-54, 138, 232-235, 353-356, 480, 506, 510, 512, 515
COMOLLI Jean-Louis, 108, 265, 276, 300, 301, 322, 474
CONNAN Jacques, 77, 499
COPPOLA Antoine, 385, 481
CRIMP Douglas, 109, 477
CYR John, 29, 127, 128, 492, 508, 516
DAGUERRE Louis Jacques Mandé, 22, 114, 115, 123, 124, 493
DAMISCH Hubert, 39, 41, 53, 494, 496
DAVVETAS Démosthène, 188, 483
DAVY Humphry (sir), 62, 63
DE CHAMPAIGNE Philippe, 261
DE LA TOUR Georges, 24, 25, 503, 506
DEAN Tacita, 453, 454, 480, 514
DEBAT Michelle, 52
DEBORD Guy, 32, 363, 380, 382, 384, 386, 481, 485, 512, 515
DEGAS Edgar, 109, 477
DELEUZE Gilles, 122, 465, 474
DEMACHY Robert, 164-166, 489, 493, 508, 516
DESCH Auguste, 345, 512
DESNOS Robert, 420, 474
DEUTSCH Gustav, 7, 31, 277-279, 481, 511, 515
DEVILLE Vincent, 304, 322
DICKSON William Kennedy Laurie, 211, 213-215, 470, 510, 515
DIDI-HUBERMAN Georges, 49, 496
DOLARD Camille, 159, 508, 516
DUBOIS Philippe, 1, 2, 19, 91, 92, 453, 472, 474, 477, 478, 480, 492, 493
DUNCAN F. Martin, 273
DURAS Marguerite, 8, 32, 363, 364, 370, 372, 373, 375-378, 481, 482, 485, 512, 515
ECUYER Raymond, 60, 488
EDISON Thomas Alva, 30, 203, 210, 211, 213, 214, 224, 423-425, 470, 471, 510, 515
EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, 27, 465, 477, 479
ELCOTT Noam M., 34, 37, 208, 213, 222, 343, 416, 418, 460, 474, 478
ELSAESSER Thomas, 341, 462, 474, 478
EPSTEIN Jean, 27, 29, 128-134, 273, 300, 301, 475, 477, 508, 511, 515
ESMERALDO Sabrina, 120

FLEISCHER Alain, 8, 18, 33, 400, 443-446, 449, 475, 500, 514, 516
 FËSSEL Michaël, 462, 503
 FONTANA Lucio, 112, 113, 117, 507, 516
 FOUCHARD Olivier, 6, 30, 185, 192-194, 482, 505, 509, 515
 FREUD Sigmund, 97-99, 110, 121, 122, 502
 FRIZOT Michel, 20, 81, 163, 167, 168, 478, 488, 493
 GEIMER Peter, 93, 493
 GERNSHEIM Helmut, 58, 61, 488
 GHIRLANDAIO Davide, 199, 200, 509
 GLAZER Jonathan, 7, 31, 240, 247, 249-251, 466, 482, 510, 511, 515
 GOUDAL Jean, 420
 GRANDRIEUX Philippe, 27
 GRIFFITH D. W., 284, 381, 469, 478
 GRIMM Jacob et Wilhelm, 365
 GRZESZYKOWSKA Aneta, 7, 29, 31, 87-90, 252, 253, 257, 494, 504, 507, 511, 515, 516
 GUNNING Tom, 104, 473, 478, 484
 GUNTHERT André, 85, 124, 138, 158, 160, 488, 490, 491, 493, 494
 HAAS Patrick de, 313, 469, 485
 HABIB André, 190, 478, 481, 485
 HAMUS-VALLÉE Réjane, 216, 472, 480
 HARMS Rudolf, 406
 HARVEY John, 34, 42, 491, 498
 HASEGAWA Kazuo, 242
 HAZANAVICIUS Michel, 270
 HELMHOLTZ Hermann von, 464, 503
 HERGÉ, 354, 512
 HERING Ewald, 464
 HERSCHEL John, 82, 142-144, 508, 516
 HITCHCOCK Alfred, 6, 27, 180, 181, 482, 509, 515
 HOUGHTON Georgiana, 217
 HUDSON Frederick, 217, 488, 497, 510
 HUGO Charles, 155, 508, 516
 ICHIKAWA Kon, 7, 27, 31, 240, 242-246, 510, 515
 ISOU Isidore, 32, 378, 379, 381, 383-385, 474, 483, 512, 515
 JARMAN Derek, 361, 362, 368, 472, 473, 497
 JAY Paul, 78, 489
 JOHANSSON Scarlett, 247
 JOHNSON Mark Steven, 27
 JOST François, 273, 274, 475, 478
 KAHN Laurence, 98, 458-460, 496, 497, 514
 KALINICH Sean, 14
 KAPOOR Anish, 458, 499
 KELLERHOUSE Neil, 247, 510
 KIAROSTAMI Abbas, 7, 252, 257-262, 482, 483, 511, 515
 KIESLER Frederick, 433-437, 440, 496, 499, 513, 514
 KOFMAN Sarah, 98, 99, 502
 KUBELKA Peter, 33, 437-441, 479, 483, 514, 515
 KUBRICK Stanley, 29, 96, 97, 466, 479, 487, 507, 515
 KUROSAWA Akira, 7, 31, 240, 241, 510, 515
 LANG Fritz, 7, 285-290, 511, 515
 LE GAC Jean, 6, 30, 185-188, 483, 509, 515
 LE GRAY Gustav, 216
 LEBENSZTEJN Jean-Claude, 356, 357, 498
 LEBRAT Christian, 7, 13, 31, 325, 336-340, 469, 474, 475, 483, 484, 486, 504, 512, 515
 LEFRANT Emmanuel, 2, 7, 30, 235, 237, 239, 510, 515
 LEHOUCQ Roland, 12, 503
 LEMAGNY Jean-Claude, 10, 489, 490, 492
 LEMAIRE Gérard-Georges, 34, 498
 LEMAÎTRE Maurice, 32, 362, 363, 380-382, 384, 387, 483, 484, 512, 515
 LEONE Sergio, 281, 283
 LONDON Jack, 456, 514
 LUBITSCH Ernst, 285
 LUMIÈRE Auguste et Louis, 262, 420, 439
 LYNCH David, 27
 MADDOX Richard Leach, 161, 491
 MAEGHT Aimé, 35, 471, 498
 MALÉVITCH Kasimir, 357, 512
 MALLE Louis, 135-137, 508, 515
 MALLET-STEVENS Robert, 415, 416, 433, 475, 500
 MAN RAY (Emmanuel Radnitsky), 7, 30, 235, 236, 478, 485, 486, 510, 515
 MANET Edouard, 26, 506
 MAREY Étienne-Jules, 30, 163, 203-208, 210, 212, 213, 215, 216, 416, 417, 494, 509, 513, 516
 MARIE Guy-Claude, 383
 MARIGNIER Jean-Louis, 75, 489, 490
 MARIN Louis, 261
 MARTRECHARD Séverine, 55, 491
 MATHET Léopold, 126, 490
 McCALL Anthony, 320, 410, 411, 479, 513, 516
 MEEKER E. J., 212, 510
 MÉLIÈS Georges, 30, 220, 223, 224, 241, 256, 484, 485, 510, 515
 MEMLING Hans, 199, 200, 509
 MÉTIVET Lucien, 14, 506
 METZ Christian, 17, 299, 422
 MICHAUD Philippe-Alain, 207, 234, 475, 479, 480, 493, 500
 MIKAMI Otokichi, 242
 MING-LIANG Tsai, 27
 MONGOLTE Barbettes, 455, 479
 MONTEIRO João César, 7, 32, 363-365, 367-371, 477, 485, 512, 515
 MORRISON Bill, 6, 7, 30, 31, 185, 189-191, 325, 330-335, 466, 485, 504, 509, 512, 515
 MULAS Ugo, 29, 112, 113, 117, 143-145, 150, 493, 507, 508, 516
 MURNAU Frédéric Wilhelm, 6, 30, 94, 180, 182, 183, 509, 515
 MUYBRIDGE Eadweard, 163
 NASMYTH James, 209, 509, 516
 NÉAGU Philippe, 493
 NÈGRE Charles, 10, 506
 NEWMAN Michael, 424
 NIÉPCE DE SAINT-VICTOR Abel, 155, 156
 NIÉPCE Nicéphore, 29, 64, 65, 74-76, 78, 79, 114, 124, 155, 156, 174, 489, 490, 505, 507, 516
 NIETZSCHE Friedrich Wilhelm, 406
 NOUGÉ Paul, 110, 111, 496, 507, 516
 NOWIK Gunia, 89, 494
 OSSANG F.J., 7, 31, 303-307, 486, 511, 515
 OZU Yasujirō, 257
 PACI Viva, 1, 2, 20, 23, 104, 447, 475, 479
 PAÏNI Dominique, 1, 2, 35, 423, 475, 476, 479, 498
 PASSAFIUME Tania, 72, 73, 490
 PASSERON René, 200, 484, 496
 PASTOUREAU Michel, 34, 37, 498
 PAUL Robert William, 224, 510, 515
 PECKER Jean-Claude, 302
 PELEZ Raimond, 354, 512

PERRUCHON Véronique, 1, 2, 22, 34, 37, 500
 PHILIDOR Paul, 392
 PIA Secondo, 91-93, 507
 PIJARSKI Krzysztof, 257, 494
 PLINE, 39, 40
 POWELL Michael, 27
 PRESSURER Emeric, 27
 PUYO Émile Joachim Constant, 164, 165, 489
 QUIGNARD Pascal, 467, 503
 QUIRIBET Gaston, 6, 176-178, 509, 515
 RAPHAEL Max, 198, 200, 496, 498
 REBLE Jürgen, 2, 7, 8, 31, 33, 310-313, 443, 447-450,
 466, 487, 504, 511, 514-516
 REINHARDT Ad, 466, 500
 REMBRANDT, 24, 25, 202, 506
 RENOIR Jean, 20
 REYNOLDS Joshua, 202
 RICHARD Guillaume, 409
 RIOUT Denys, 356, 384
 RIVIÈRE Henri, 162, 508, 516
 ROBERTSON Étienne-Gaspard, 22, 392, 394, 513
 RONCERAIE Sébastien, 369
 ROTHKO Mark, 466
 ROUILLE André, 117
 SADE Donatien Alphonse François de, 364, 382-385,
 481, 512, 515
 SCHAAF Larry J., 69, 141, 489
 SCHEELE Carl Wilhelm, 60
 SCHEFER Jean-Louis, 9, 15, 465, 476, 487
 SCHIVELBUSCH Wolfgang, 397, 502
 SCHNEIDER Jaroslav, 405, 513
 SCHULZE Johann Heinrich, 58-60
 SEERS Lindsay, 8, 33, 423-427, 496, 505, 513, 516
 SHAKESPEARE William, 240
 SMALLEY Phillips, 284, 285, 511, 515
 SMITH Albert E., 224, 510, 515
 SMITH Georges Albert, 224, 272, 510, 511, 515
 SNYDER Joel, 79, 493, 494
 SOULAGES François, 82, 118
 SOULAGES Pierre, 466
 STIEGLER Bernd, 57, 492
 STOICHITA Victor Ieronim, 39, 498
 STOW Percy, 273
 SUGIMOTO Hiroshi, 416, 417, 493, 513
 TAKECHI Tetsuji, 29, 100-103, 507, 515
 TALBOT William Henry Fox, 5, 29, 66-70, 79, 83,
 114, 115, 124-126, 136, 142, 160, 202, 235, 489,
 492, 506, 507, 509, 516
 TAMBELLINI Aldo, 467, 468, 514, 515
 TANIZAKI Junichirô, 241, 461, 503
 TARR Bela, 27
 TAVERNIER Bertrand, 27
 TEZUKA Osamu, 7, 31, 325-330, 512, 515
 TINEL-TEMPLE Muriel, 194, 340, 482, 484
 TIPHAIGNE DE LA ROCHE Charles-François, 61, 62,
 68, 70
 TISSANDIER Gaston, 56, 489
 TISSERON Serge, 118, 119, 124, 492
 TOSANI Patrick, 150, 508, 516
 TOURNEUR Jacques, 27
 TSCHERKASSKY Peter, 7, 29, 31, 100, 103-108, 277,
 280-283, 470, 486, 487, 507, 511, 515
 TURRELL James, 46-48, 496, 506, 516
 VACCARI Franco, 465, 492, 496
 VAN EYCK Jan, 24, 506

VAN LIER Henri, 15, 16, 492
 VIGNON Paul, 93
 VILLENEUVE Denis, 27, 29, 44, 45, 48-50, 472, 475,
 486, 488, 500, 506, 515
 VON HARBOU Thea, 286
 VUILLERMOZ Émile, 309
 WAGNER Richard, 403, 405, 406, 500, 513
 WALSER Robert, 363, 365-367, 369
 WALSH John, 91
 WEBER Lois, 284, 285, 502
 WEDGWOOD Thomas, 62, 63, 67, 489
 WEERASETHAKUL Apichatpong, 8, 27, 407-413,
 488, 504, 513, 516
 WELLING James, 168-171, 173, 495, 508, 509, 516
 WENDERS Wim, 270
 WEY Francis, 73, 74
 WHISTLER James, 24, 25, 506
 WIENE Robert, 27
 WOLLEN Peter, 362, 473
 XIAOGANG Feng, 7, 291-293, 295, 296, 511, 515
 YUMIBE Joshua, 238
 ZECCA Ferdinand, 274-276, 511, 515
 ZHANGKE Jia, 270

Oeuvres

4'33", 357
 9 doigts, 303
 Agatha et les lectures illimitées, 371
 Agent secret, 27, 180, 181, 184
 Ah ! La barbe, 227, 228
 Alchemie, 443, 447-450
 All Over, 235, 237-239
 Aluminium Foli, 169
 Amour endormi, 24, 25
 An oak tree in winter, 83
 Arnulf Rainer, 438
 Articles de verre sur trois étagères, 202
 Ascenseur pour l'échafaud, 135-138, 141
 Atelier vu de l'extérieur, 155
 Attese, 112
 Au-delà des montagnes, 270
 Autoportrait, 74, 192, 193, 325, 336, 339, 340
 Autoportrait refilmé, 192, 193
 Baiser du tueur, 96, 97, 99, 108
 Berthe Morisot, 26
 Black, 252, 253, 257
 Black Maria, 30, 203, 210-212, 214, 423-427
 Black Snow, 100-103
 Blackout, 467
 Blacksmith Scene, 214, 215
 Blanche-Neige, 363, 364, 367-370
 Blue, 362, 368
 Branches dans un pichet, 147
 Carré blanc sur fond blanc, 383
 Ce qu'on voit dans un télescope, 272
 Cemetery of Splendour, 407, 408, 412
 Cheese Mites, 273
 Cheval monté au trot, 205
 Ciel Éteint !, 303, 307
 Combat de Nègres dans un cave, pendant la nuit, 354
 Coming Attractions, 100, 104-107
 Composition tournante, 166
 Cristallisations, 146-149
 Cristallisations dans un bac de fixateur

photographique, 148
 Daredevil, 27
 Decasia, 185, 189-191
 Developer Tray, 127
 Dharma Guns, 303-305
 Dhatu, 46
 Dickson Experimental Sound Film, 214
 Docteur Chance, 303
 Dos de la main et de la pomme ridée, 209
 Drapes, 169
 Écran sensible, 443-446, 449
 Église Saint-Germain-L'Auxerrois, 10
 Ein Bewährter Partner, 310-313
 Extramission 6, 423-426
 Fantasmagorie, 232, 392, 394
 Fever Room, 407-413
 Film Guild Cinema, 433-437, 440
 Film Ist., 277-279
 Five, 252, 257-260, 262
 Fred Ott's Sneeze, 214
 Gelatin Photographs, 169, 170, 172
 Homme en costume blanc, marchant, de dos, 206
 Humorous Phases of Funny Faces, 233, 234
 Hurlements en faveur de Sade, 383-385
 I Am Not Madame Bovary, 291-293, 295-297
 I Don't Want to Sleep Alone, 27
 Instructions for a Light and Sound Machine, 280, 281, 283
 Intolérance, 381
 Invisible Cinema, 33, 437, 439-441, 443, 514
 Ivan le terrible, 27
 L'Aurore, 180, 182-184
 L'eau merveilleuse, 273
 L'Homme atlantique, 363, 364, 370-373
 L'Homme au turban rouge, 24
 La buste de Patrocle, 202
 La Chatte des montagnes, 285
 La Féline, 27
 La loupe de grand-maman, 272
 La Mort en direct, 27
 La naissance de l'objet, 110, 111, 113
 La Phantasmagorie, 392
 La tour Eiffel - Peintre sur une corde à nœuds le long d'une poutre verticale, au-dessus d'un assemblage de poutres, 162
 La Vengeance d'un acteur, 27, 240, 242-246
 La Vengeance du gâte-sauce, 224
 Latence, 116-118
 Le Baiser du tueur, 96
 Le Bon, la Brute et le Truand, 281
 Le buste de Patrocle, 202
 Le cabinet du docteur Caligari, 27
 Le cauchemar du Fantoche, 233, 234
 Le Château de l'araignée, 240, 251
 Le Cheval de Turin, 27
 Le Chevalier mystère, 224
 Le film est déjà commencé ?, 380, 381
 Le laboratoire, 143, 144
 Le marcheur, 150
 Le Miroir magique, 227
 Le Narcisse noir, 27
 Le Paravent de Cagliostro, 230
 Le Peintre néo-impressionniste, 353, 354
 Le rocher de l'Ermitage, 155
 Le Salon de 1843, 354
 Le souffleur à la pipe, 25
 Le Spectre rouge, 227-229
 Le Trésor des îles Chiennes, 303, 305, 306
 Les beaux-arts mystérieux, 51, 52, 54
 Les Glaces merveilleuses, 227, 228
 Les Marines, 216
 Les Oeufs de Pâques, 226, 227
 Les surprises de la photographie, 14, 21
 Les Trois lumières, 285, 286, 288-290
 Les Tulipes, 226, 227
 Les Verres enchantés, 227, 228
 Line Describing a Cone, 410, 411
 Lisbon Story, 270
 Lost Highway, 27
 Lucio Fontana, 112, 113, 117
 Macbeth, 240
 Malgré la nuit, 27
 Mauvais sang, 27
 May Irwin Kiss, 214
 Military Court and Prison, 314, 316, 317
 Miss Houghton and spirit of her aunt, 217
 Nada, le dernier film, 387
 Negative Book, 87, 88, 90, 91
 Negative Process, 88, 89
 Night of the World, 359, 360, 362
 Nocturne en noir et or : la roue de feu, 24, 25
 Nosferatu, 94
 Orphée, 94, 95, 97
 Par le trou de serrure, 274-276
 Phyllo, 169
 Point de vue du Gras à Saint-Loup de Varenne, 75, 76
 Portrait d'Ingres à la fenêtre, 159
 Portrait de jeune femme, 85
 Portrait de Selvaggia Sasset, 199
 Portraits de Tommaso di Folco et Maria Portinari, 199
 Premier Contact, 27, 44, 45, 48, 49
 Première impression du Salon de 1843, 354
 Quadrangle, 357, 383
 Quai d'Austerlitz 75013 Paris, 06.05.2008, 87
 Retour à la raison, 235, 236, 238
 Sandow, 214, 215
 Santa Claus, 224
 Saut en longueur sans élan, 207
 Scrooge, 224
 Signal, 185-188
 Silencio, 303, 304
 Sioux Ghost Dance, 214
 Six et demi, onze, 27, 128-134, 300, 301
 Sombre, 27
 Station physiologique, 30, 203-208, 210, 213, 416-418
 suaire de Turin, 91, 92
 Suspense, 284, 285
 Symphonie Bizarre, 40
 The Artist, 224, 270
 The Artist's Dilemma, 224
 The Barber Shop, 214
 The Boxing Cats, 214
 The Fugitive Futurist, 176-178, 180, 184
 The Magic Sword, 224
 The Paradise Institute, 427-432
 The Shadow and the Flash, 456, 514
 The Song of Rio Jim, 387
 The Unclean World, 273

Theaters, 416
Tile Photographs, 169-172
Traité de bave et d'éternité, 378-380
Tronc de marronnier dans l'atelier, 147
Tropical Malady, 27
Un homme de têtes, 223-225
Un lac, 27
Under the Skin, 240, 247, 249-251
Une vieille femme, 25
Vanité, 261

Vérification 7, Le laboratoire, 144
Vérifications, 143
Vladivostok, 303
Vol de l'oiseau avec départ des rails au premier plan
et cheminées dépassant du toit du fond noir,
206
Voyage sur Jupiter, 226, 227
Wide Out, 46
, 100, 101, 103

Résumé

Le noir comme *invention* du cinéma : matière, forme, dispositif

Antipode de la lumière, le noir est pourtant indissociable du cinéma. Qu'est-ce que le *noir* du cinéma ? Figure de l'ombre ou de l'obscurité à l'image, il y est aussi présent en tant que tel, un noir sans représentation et avec sa réalité physique singulière. Ce noir-là est avant tout une condition technique, que l'on cache, mais qui joue un rôle décisif dans la production des illusions d'optique et la création de la fiction. Il est également omniprésent dans tout le processus de fabrication de l'image cinématographique. Le noir joue avec la lumière, conditionne la visibilité et l'invisibilité et, en ce sens, *invente* le cinéma.

Le noir propose une autre manière de comprendre ce qu'est le cinéma ainsi que son fonctionnement. Cette étude traitera d'abord l'aspect matériel de l'image argentique : le noircissement photochimique et les idées qu'il suggère en tant que processus de la formation et de la dissolution de l'image. On évoquera ensuite, au travers du noir formel, outil rhétorique et mécanique, les effets produits par le noir, lorsqu'il intervient en tant que forme *dans* l'image, *de* l'image, et entre *les* images. Enfin, en tant que dispositif envahisseur de l'écran et de l'espace de projection, le noir révélera son rôle dans le dispositif du spectacle visuel : la construction d'un accès à l'illusion et à la révélation.

Chaque partie se déploiera dans un parcours à la fois historique, technique, et esthétique. On verra notamment dans des tentatives artistiques et expérimentales que la mise en avant du noir permet de révéler les caractéristiques du médium cinématographique, voire de *ré-inventer* le cinéma. Cette quête du noir se révèle comme une quête sur la nature du cinéma, nature que l'industrie du cinéma tente d'effacer. Le noir fait *voir*, et il fait voir autrement.

Mots-clés : invention, noir, lumière, matière de l'image argentique, noircissement, photographie, médium, négatif, fond noir, fondu au noir, effet du cinéma, défilement d'images, image noire, salle obscure, dispositif de projection

Abstract

Black as cinema's *invention* : material, form, device.

Even though black is the antipode of light it is nevertheless inseparable from the world of cinema. What is *black* in cinema? A figure of shadow or darkness in the image that is also present as such. Black without representation and with its singular physical reality. This blackness is above all a technical condition which is hidden but which plays a decisive role in the production of optical illusions and the creation of fiction. It is also omnipresent in the entire process of making the cinematographic image. Black plays with light and conditions visibility and invisibility. In this sense it *invents* cinema.

Black also offers another way of understanding what cinema is and how it works. This study will first deal with the material aspect of photography: photochemical blackening and the ideas it suggests as a process of image formation and dissolution. I will then portray the different effects produced by black- the black shape a rhetorical and mechanical tool. When it intervenes as a form *in* the image, *of* the image, and *between* the image. Finally, I will discuss how black can be an invading device of the screen and the projection space and reveal its role as a visual spectacle apparatus: the construction of an access to illusion and revelation.

Each part of this outline will be dealt with in a historical, technical and aesthetic way. We will see in particular in artistic and experimental attempts that the emphasis on black makes it possible to reveal the characteristics of the cinematographic medium or even to *re-invent* cinema. This quest for blackness is revealed as a quest for the nature of cinema. A nature that the film industry is trying to erase. Black makes you *see* but it makes you see *differently*.

Keywords: invention, black, light, silver image material, blackening, photography, medium, negative, black background, fade to black, movie effect, image scrolling, black image, dark room, projection