

Noam M. Elcott, *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, 306 p.

Le projet d'*Artificial Darkness* a tout de la gageure : faire l'histoire d'un objet invisible, dont la finalité même est de demeurer imperceptible au regard – l'obscurité artificiellement produite. Professeur associé d'histoire de l'art moderne et des médias à l'université de Columbia, co-directeur de la revue *Grey Room*, Noam Elcott entreprend dans ce livre de montrer que nombre de productions artistiques et médiatiques modernes fondées sur la gestion de la lumière ont tout autant dépendu de la maîtrise de son envers, la sombre invisibilité dont elles émergent et qui les rend possibles. Il propose d'envisager cette obscurité non pas comme un néant, un reste ou un revers négatif de la clarté, mais comme une construction à part entière, une technique – une « technologie de l'invisibilité » pour reprendre ses mots (p. 77) – et comme une forme, allant jusqu'à soumettre à des analyses formelles souvent détaillées ce qui semble *a priori* ne pas en avoir. Il y a trente ans, avec *La Nuit désenchantée* et son prolongement *Licht, Schein und Wahn*, Wolfgang Schivelbusch avait montré l'ampleur des implications sociales, culturelles et symboliques de la maîtrise de l'éclairage artificiel depuis le XVIII^e siècle¹. D'autres à sa suite se sont penchés sur les formes multiples de domestication de l'espace nocturne permises par cet apprivoisement de la lumière et sont revenus sur

les rapports changeants des sociétés à l'obscurité naturelle, pour dessiner une riche histoire culturelle de la nuit. Tout en les prolongeant, *Artificial Darkness* prend d'une certaine façon le contre-pied de ces études : il cherche moins à opposer l'exaltation moderne de la lumière à de quelconques ténèbres naturelles qu'à souligner combien cette importance même de la lumière artificielle pour la culture, les médias et les arts du XX^e siècle s'est en fait fondée sur l'empire d'une obscurité tout aussi artificielle et tout aussi constitutive de la modernité que son envers lumineux. Il esquisse ainsi ce que l'on pourrait appeler une histoire du « déséclairage artificiel », dont il examine les implications dans le champ de la photographie, du cinéma et des arts de la scène à l'orée du XX^e siècle, ainsi que pour la constitution même du spectateur, voire du sujet moderne.

Certes, d'autres avant lui se sont montrés attentifs à cette obscurité. Depuis plusieurs décennies, les études cinématographiques en particulier se sont interrogées sur la singulière situation du spectateur de cinéma figé dans l'ancre des « salles obscures » au sein desquelles la consommation des films a longtemps été confinée (que cette solidarité du film et de l'ombre soit justement en train de se défaire n'est sans doute pas étrangère à la cristallisation d'un tel sujet aujourd'hui). De même, le geste préalable de Richard Wagner décidant de plonger dans le noir complet le public du Festspielhaus de Bayreuth a été maintes fois commenté. Le propos de Noam Elcott cependant – et c'est là l'autre pari de sa recherche – est de montrer que cette gestion de l'obscurité n'a pas concerné la seule consommation des images lumineuses, animées ou scéniques, mais qu'elle a joué un rôle tout aussi essentiel – et à bien des égards symétrique – dans leur production, traversant de nombreux domaines, de la photographie au cinéma, de la magie à la danse. Pour cela, le livre se construit sur une série d'études de cas au premier abord très diverses, au fil desquelles se succèdent Étienne-Jules Marey, Richard Wagner, Georges Méliès et

ses prédécesseurs illusionnistes, Oskar Schlemmer enfin : tous, selon Elcott, auraient cherché à tirer parti d'un contraste radical entre luminosité intense et ombre profonde pour donner naissance à des images inédites du corps.

Parmi eux, deux grands modèles sont posés dans les deux chapitres d'ouverture pour structurer ensuite tout le livre comme des « gémeaux dialectiques » (p. 17) : celui, wagnérien, d'un rectangle lumineux émergeant dans un espace assombri, et celui, mareysien, d'un « écran noir » disposé dans un espace lumineux. Cet « écran noir » était en réalité chez Marey une cavité profonde de plusieurs mètres, une sorte de scène invisible destinée à absorber les rayons lumineux et à assurer ainsi derrière les sujets chronophotographiés le « noir absolu » nécessaire à l'enregistrement de leurs mouvements comme pure notation graphique. De façon paradoxale, il s'agissait en somme de creuser l'espace pour conférer au final une planéité abstraite à l'inscription photographique. Le dispositif expérimental du physiologiste venait en fait perfectionner un procédé de délinéation artificielle des corps par extrême contraste lumineux hérité des arts de la scène et des illusionnistes, et réactivé à la même époque aussi bien dans les trucages des photographes amateurs que dans l'art, scénique avant d'être cinématographique, de Méliès. Pour les uns comme pour l'autre, l'arrière-fond noir était là avant tout pour jouer avec les corps en action afin d'en simuler la dislocation, le démembrement ou l'escamotage, et ainsi – c'est là l'une des thèses centrales du livre – pour faire interagir de façon inédite corps réels et virtualité des images. Selon l'auteur, il en aurait été de même non seulement pour Marey, mais également pour Wagner, dont l'étude rappelle comment le dispositif scénique a pu être comparé alors, y compris par lui-même, à la projection de lanterne magique, soit à la création d'un espace de la représentation disjoint de celui de la salle, faisant flotter à une distance et à une échelle difficilement appréhendables des corps de chanteurs

désormais parés de la qualité des images. L'obscurité artificielle ne serait en fin de compte rien de moins qu'« une technologie qui fait fusionner les humains et les images » (p. 5).

Au plan de la méthode, ces imbrications multiples des corps et des représentations débouche sur une histoire des médias et de l'art moderne pensée en dialogue constant avec celle de la scène, dès lors que celle-ci est conçue moins comme un cadre de jeu que comme un seuil organisant de façon toujours changeante l'interaction de la lumière et de l'obscurité, de la visibilité et de l'invisibilité, de la tridimensionnalité et de la planéité, des êtres et des images. Plus largement, *Artificial Darkness* esquisse par là même une approche de la photographie et du cinéma qui place en son cœur, corrélée à celle de la lumière, la question de la gestion de l'espace. L'ouvrage démontre avec force à quel point la création et la réception des images techniques ne sont pas le produit des seuls appareils, mais tout autant de dispositions spatiales spécifiques – de véritables techniques de l'espace, longtemps éclipsées dans l'historiographie des deux arts par le primat des questions temporelles, que ce soit celles de l'instant, du mouvement ou de la séquence.

C'est notamment le cas s'agissant de Marey, dont les travaux à la station physiologique sont envisagés ici moins en termes temporels que dans leur réalité architecturale, celle d'un face à face de deux chambres noires – la cabine de prise de vues et le « hangar profond » de l'écran noir – placées de part et d'autre d'un plateau de lumière. En déplaçant son attention sur les implications épistémologiques et culturelles de ce dispositif physique d'observation, Elcott montre combien, en même temps qu'il déconstruit le mouvement, Marey contribue à construire un sujet moderne qui, du côté de l'observateur comme de l'observé, accepte de s'effacer comme instance subjective et individu incarné pour se soumettre sciemment à la prééminence de la machinerie observatrice, cela jusqu'à sa propre disparition partielle pour l'objectif grâce à l'artifice du justaucorps sombre, sorte

d'extension aux humains eux-mêmes du principe de l'écran noir. L'« obscurité artificielle » évoquée par le titre pourrait ainsi être comprise dans le sens fort d'une obscurité pensée pour un œil désormais artificiel, ou qui postule en tout cas une distinction nouvelle entre deux régimes de visibilité (et d'invisibilité) mécanique et humain.

Or, c'est précisément à cette lisière de l'organique et du mécanique qu'Elcott situe l'œuvre chorégraphique et scénographique d'Oskar Schlemmer, en particulier le *Ballet triadique*, auquel il consacre son dernier et plus long chapitre. Il le convoque comme une sorte de résolution dialectique des deux pistes wagnérienne et marey-sienne confrontées jusque-là, celles de la salle obscure et de l'écran noir, de la performance scénique et de la construction médiatique, dès lors que tout le travail scénographique de Schlemmer aurait cherché à conjindre plutôt qu'à opposer l'espace et la surface, le corps et la technique, le visible et l'invisible. À partir de l'analyse détaillée des publications de l'artiste, en particulier de son travail sur l'impression des noirs, ainsi que de l'examen d'une brève et unique captation filmique de la pièce dansée par Schlemmer, Elcott montre comment le corps sombre de l'artiste ne cessait en fait d'apparaître et de disparaître devant le fond noir, modulant ainsi, comme pour la donner à voir, cette lisière même de la visibilité et de l'invisibilité, et emplissant de vie l'obscurité artificielle elle-même.

Autant que par la richesse de telles analyses, c'est par sa façon de coordonner et de faire dialoguer ces exemples en apparence si divers qu'*Artificial Darkness* convainc de l'importance décisive de son objet pour la culture visuelle moderne, dont le livre ne manquera pas de renouveler en profondeur la compréhension. À l'instar de la fameuse étude de Reyner Banham sur l'air conditionné, qui avait fait apparaître comment un élément aussi insaisissable avait pu transformer l'architecture autant que les matériaux visibles qui la constituent², Elcott démontre avec éclat que l'invention de cette manière de « noir conditionné », bien loin d'échapper à l'histoire des

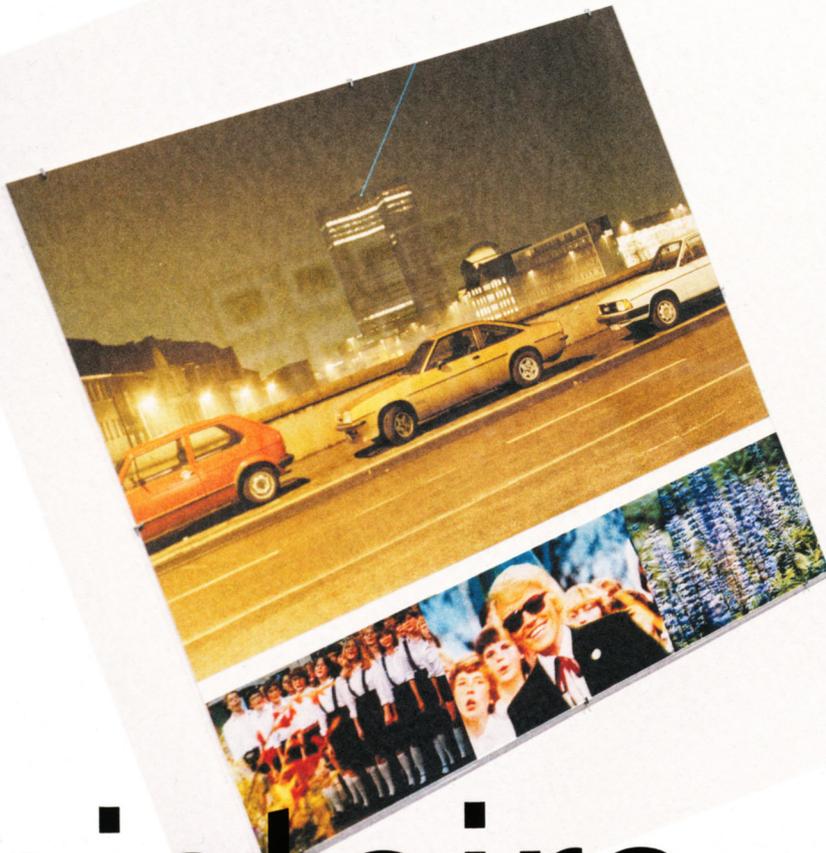
formes visuelles de la modernité, a profondément marqué celle-ci et sa façon nouvelle de penser le rapport des images à la technique, à l'espace et au corps.

Olivier Lugon

1 Wolfgang Schivelbusch, *La Nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle* [1983], trad. A. Weber, Paris, Le Promeneur, 1993 ; *Id.*, *Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Berlin, Ernst, 1992.

2 Reyner Banham, *L'Architecture de l'environnement bien tempéré* [1969/1984], trad. A. Cazé, Orléans, éditions HYX, 2011.

Transbordeur photographie



histoire société

Numéro 2 2018 29 €



9 782865 891047