

**Noam M. Elcott**

## Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media

Chicago, University of Chicago Press,  
2016, 312 p., 145 ill., \$ 45

Dans le champ de l'abstraction picturale, l'utilisation du noir repose sur une ambivalence souvent négligée : non-couleur par excellence, limite de la vision ou degré zéro, image vide ou négation de l'image, le noir dépasse ses propriétés en se rapprochant de son opposé, la lumière. Le cas de Pierre Soulages est célèbre. En introduction à une étude lexicographique sur cette couleur, il écrit : « Avant la lumière le monde et les choses étaient dans la plus totale obscurité. Avec la lumière sont nées les couleurs. Le noir leur est antérieur<sup>1</sup>. » On n'est pas loin du carré noir réalisé par l'alchimiste Robert Fludd en 1617 pour donner une image cosmologique de ce qui existait avant la création de l'univers. Si ce n'est qu'un jour, Soulages a l'impression d'avoir atteint « la négation du noir », car de son tableau émane une lumière ou, selon l'expression forgée par l'artiste, l'Outrenoir.

L'expérience des *Ultimate Paintings* (1960-1967) de Ad Reinhardt, pourtant si différentes de ceux de Soulages, va dans la même direction : la surface noire à première vue impénétrable devient, grâce à une observation prolongée, un amalgame iridescent, la toile étant le résultat de plusieurs couches de couleurs, parfois jusqu'à trente, étalées de la plus claire à la plus foncée. Le noir fait écran aux regards fugaces, mais il devient diaphane pour les spectateurs qui relèvent le défi d'entreprendre un voyage à travers le noir. Le fait que, vers la fin de sa vie, Reinhardt envisageait de se consacrer au cinéma – machine temporelle à fabriquer le noir – contribue à rendre cette expérience plus pertinente.

C'est précisément à la production technologique de l'obscurité, une obscurité qui doit être produite, délimitée, maîtrisée et offerte au regard, que Noam Elcott consacre son ouvrage. L'auteur ne cache pas

la difficulté de s'attacher à cette obscurité qui, bien qu'artificiellement produite, reste invisible. Il s'agit d'un terrain peu exploré par rapport à celui de l'histoire culturelle de la nuit, des paysages nocturnes, de l'ombre, de la couleur noire, ou à celui dédié au pouvoir symbolisant du noir, comme l'a fait récemment Alain Badiou, qui, au fil des pages, enchaîne les associations les plus classiques associées au noir : la nuit et la terreur primitive, les peurs de l'enfance et la disparition, le manque et le deuil, l'ignorance et l'impensé, le malheur et l'excès, le continent noir de la sexualité féminine et la cosmologie du trou noir ou de la matière noire, et ainsi de suite<sup>2</sup>.

Loin d'être un présupposé, une image de l'indéterminé, un espace négatif ou l'absence inchoative de visibilité, l'obscurité artificielle n'est pas un médium en soi, mais un dispositif, un discours, une praxis, une image médiale réalisée à des fins esthétiques. Selon Elcott, elle est le fruit de quatre opérations ou inversions conceptuelles : « de la lumière à l'obscurité; de l'image au site; de la visibilité à l'invisibilité; de l'espace à l'absence de spatialité » (p. 8<sup>3</sup>).

La distinction entre noirceur et obscurité pendant la période 1860-1880, après Goethe et à partir de Hermann von Helmholtz, est à cet égard décisive : « Le dispositif de l'obscurité artificielle était constitué de dispositions complémentaires et inverses au noir absolu : en tant qu'écran autonome et environnement immersif » (p. 75). L'immersion dans l'obscurité totale suscite la perception d'une luminosité, le noir physiologique devient une question d'obscurité médiée, autrement dit le noir devient ainsi une couleur, bien avant l'exposition homonyme de la galerie Maeght en 1946.

L'écran noir ne cesse de se développer tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, de la Révolution française à la Première Guerre mondiale, du panorama au cinéma des premiers temps. Il touche en particulier le trucage photographique et la photographie spirite lorsqu'il s'agit de représenter ce qui dépasse les limites physiologiques du corps de l'acteur (décapitations, démembrements, lévitations, danses macabres, *Doppelgänger*); les manipulations les plus baroques de l'obscurité artificielle dans le cinéma des attractions (comme dans les films de Segundo de Chomón pour Pathé); les séries criminelles françaises des

années 1910, où le noir n'est plus une astuce pour faire disparaître les corps mais désormais la couleur du costume de Fantômas. Elcott situe vers 1910 la disparition de l'écran noir au profit de nouvelles technologies mises au point par Hollywood (pleinement exploitées en 1933 dans *The Invisible Man* de James Whale).

Plus qu'une histoire, *Artificial Darkness* offre une généalogie de l'obscurité artificielle, marquée par une sélection très restreinte d'exemples : Étienne-Jules Marey, Richard Wagner, la fantasmagorie, Georges Méliès, Oskar Schlemmer. Elle débute dans les années 1840 avec la diffusion de la photographie et la multiplication des studios photographiques et leurs dispositifs permettant de contrôler l'intensité de la lumière et de l'obscurité. À partir de l'été 1882, dans sa Station physiologique du Parc des Princes, Marey réalise ses chronophotographies en utilisant un écran noir, qui crée l'illusion d'un espace bidimensionnel à partir d'un espace à trois dimensions – l'inverse de l'écran plat du cinéma, qui, lui, suggère la troisième dimension. Malgré la planéité illusoire, cet écran noir non-réfléchissant est abrité dans une cavité d'une profondeur de dix mètres, un piège à lumière de velours noir qui anéantit le clair-obscur et assure une grande netteté des sujets. Cette « disposition » – comme Marey appelle l'appareil photographique (ou « chambre roulante ») et l'écran noir – permet de saisir l'évolution du corps dans l'espace, d'atomiser le mouvement en séquences sur une bande photographique, de réaliser une écriture graphique du « moteur humain » (Anson Rabinbach<sup>4</sup>). Cet appareil invisible est précisément l'espace de production de la visibilité : « Contrairement au néant des cosmogonies, l'écran noir de Marey était un vide pleinement formé, une obscurité qui était quelque chose » (p. 5).

L'obscurité du Festspielhaus de Wagner (1876) anticipe celle des premières salles de cinéma (1910-1920), sans fenêtres et sans autre source de lumière que l'écran, ainsi que la constitution d'un public bourgeois et du « culte de la distraction » décelé par Siegfried Kracauer. Cependant, ce modèle est à l'époque considéré comme extravagant : au lieu de l'obscurité complète de l'auditorium, on prônait en effet un demi-jour, typique des dioramas, des fan-

tasmagories et des théâtres d'ombres, en avançant parfois des arguments moralisants sur la promiscuité et la nature érotique de l'obscurité. Le noir complet permettait pourtant le contact physique autant que le dépaysement, l'expérience charnelle autant que l'extase désincarnée ou « le rêve artificiel et peut-être l'excitant capable de peupler nos nuits désertées », chantés par Robert Desnos<sup>5</sup>. Derrière ces discussions se cachait en réalité la peur de la disparition, voire de l'extinction, du public. L'obscurité artificielle, avec son architecture conçue paradoxalement pour disparaître, menaçait le sujet moderne et son écologie attentionnelle.

Si, à Bayreuth, l'écran lumineux dans l'espace obscur est l'inversion de l'écran noir dans un espace naturellement éclairé de Marey, tous deux partagent néanmoins le même dispositif : « Caméras, chambres noires, cinémas : c'étaient pratiquement des camera obscura ou, plus précisément, des camera obscura artificialis. L'obscurité artificielle a créé un circuit médiatique entre le site de production de Marey, les chambres noires pour la reproduction photographique et le site de réception de Wagner » (p. 73). Par rapport à d'autres attractions optiques du XIX<sup>e</sup> siècle (du *Ghost* de John Henry Pepper au *Black Art*), la fantasmagorie constitue un cas exceptionnel. Les images ne sont pas circonscrites par un rectangle ou un cercle lumineux, mais par un fond noir qui les découpe nettement : « Le résultat ne ressemblait pas tant à une image sur un écran qu'à un fantôme suspendu dans l'espace » (p. 84). L'écran devient ainsi invisible. Cette dématérialisation, autant que la lanterne, est essentielle à la réussite du spectacle. Elle touche l'image virtuelle autant que les corps, le spectacle autant que les spectateurs, les deux baignant dans la même atmosphère nocturne non circonscrite et incommensurable, nécessaire pour rendre la tromperie imperceptible.

Représenté seulement sept fois du vivant de l'artiste, le *Ballet triadique* (1922) de Schlemmer est central dans la généalogie de l'obscurité artificielle, malgré la réticence de l'artiste à en expliciter le rôle. Dans la section la plus documentée du livre, Elcott analyse la fusion, chez Schlemmer, entre danse, costumes et musique, entre corps, espace et image, sans oublier les dessins et les tableaux, les affiches et les

écrits, les costumes, les photographies et même un film peu connu où l'on voit Schlemmer lui-même danser l'*Abstrakte* (1926). Pour Schlemmer, l'obscurité n'a pas de connotations morbides, c'est un espace abstrait et artificiel dans lequel évoluent des corps dématérialisés, foncés jusqu'aux limites de leur visibilité. Cette danse abstraite de corps asexués, cette performance déshumanisée est « un médium par lequel chorégraphe, danseur et spectateur pourraient explorer conjointement les conditions spatiales et corporelles du théâtre moderne et technologisé » (p. 182). Le médium devient ici une atmosphère dans laquelle sont plongés acteurs et spectateurs, scène et auditorium. Sans aucune individualisation des acteurs, cette danse avec l'obscurité, fonctionnant telle une machine, est une tentative de mesurer le sensorium humain à la technologie photographique et filmique. Dans ce sens, Schlemmer, « Maître Magicien » (selon l'expression de Walter Gropius), n'est pas loin de Walter Benjamin, qui s'interroge sur l'imbrication du corps humain avec l'espace et l'image à l'époque de la modernité technologique, et les danseurs de Schlemmer, comme le suggère Elcott, sont à cet égard proches de Mickey Mouse et Charlie Chaplin.

Tout en traversant plusieurs médias, *Artificial Darkness* se veut une réécriture de l'histoire du cinéma du point de vue de l'archéologie des médias, conforme à l'approche de la revue *Grey Room*, dont Elcott est un des rédacteurs en chef. C'est ainsi que l'aspect cinématique – la manière dont l'espace est reconfiguré, la maîtrise de l'obscurité des salles et des écrans noirs – prend le relais sur les aspects proprement filmiques du cinéma moderne (montage, gros plan, ralenti) : « Le film, la lumière, les images animées projetées, le montage et même les caméras jouent des rôles auxiliaires » (p. 10). De manière plus radicale, l'obscurité artificielle est saisie indépendamment du développement historique de la photographie et du film, qui lui sont souvent associés. Contre le déterminisme technologique des études médiatiques, selon lesquelles « les médias déterminent notre situation » (Kittler<sup>6</sup>), contre une vision essentialiste du cinéma où, toujours selon Kittler,

le 28 décembre 1895 constitue une césure décisive, l'obscurité artificielle ne connaît aucune progression d'un médium à l'autre. Ce que démontre bien l'utilisation de l'écran noir dans les films de Méliès à partir de *Un homme de tête* (1898). Loin de la démarche scientifique de Marey, ou de celle des trucages photographiques, où le noir contribue à la tromperie, Méliès veut quant à lui susciter l'émerveillement – dans la lignée des pratiques théâtrales du XIX<sup>e</sup> siècle –, par un théâtre cinématisé à travers l'écran noir.

L'obscurité artificielle montre que ce qui est important n'est pas la découverte en soi, mais le réemploi d'éléments préexistants, non l'origine mais l'actualisation du dispositif. Le Festspielhaus n'est pas une découverte de Wagner à proprement parler, mais il n'en constitue pas moins une combinaison astucieuse d'innovations techniques préexistantes, telles que « l'orchestre invisible, le double proscenium, l'abîme mystique, les effets spéciaux lumineux, l'amphithéâtre en forme d'éventail (dépouillé de gradins et de loges), tout cela ajouté à l'obscurité anonyme » (p. 52).

« Ce siècle appartient à la lumière », s'exclame László Moholy-Nagy en 1927 à propos de la photographie et du cinéma, en écho d'autres artistes d'avant-garde, de Frederick Kiesler aux frères Lumière. *Artificial Darkness* montre que l'inverse est également vrai, à savoir que le siècle de la lumière appartient aussi à l'obscurité, et que, en s'enfonçant dans l'une, on se retrouve inexorablement dans l'autre.

Riccardo Venturi

## Notes

1. Annie Mollard-Desfour, *Le Noir. Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. XIII.
2. Alain Badiou, *Le Noir. Éclats d'une non-couleur*, Paris, Éditions Autrement, 2016.
3. Notre traduction pour tous les passages cités.
4. Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1992.
5. Robert Desnos, « Le Rêve et le cinéma » (1923), in *id.*, *Les Rayons et les ombres. Cinéma*, Paris, Gallimard, 1992, p. 32.
6. Friedrich A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986.