



HAL
open science

Le “ métal ” du cinéma. Pour une archéologie du noir cinématographique

Philippe Ragel, Federico Pierotti

► **To cite this version:**

Philippe Ragel, Federico Pierotti. Le “ métal ” du cinéma. Pour une archéologie du noir cinématographique. 2023. <hal-04406452>

HAL Id: hal-04406452

<https://hal.science/hal-04406452v1>

Submitted on 19 Jan 2024

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.



HAL Authorization

Le « métal » du cinéma

Pour une archéologie du noir cinématographique

Federico Pierotti *

Traduction de l'italien par Philippe Ragel

Avec la seconde moitié du XIX^e siècle s'achève une vieille tradition qui, depuis Aristote, tenait le noir en mauvaise part dans le régime de la perception. Grâce aux apports de la physiologie optique moderne, on commence alors à lui attacher une sensation positive en relation avec la subjectivité de la perception¹. À la suite d'Hermann von Helmholtz et de quelques autres physiologistes qui suivent ses traces, la sensation du noir finit par se distinguer d'une absence de sensation. Comme l'écrit le scientifique prussien dans son traité d'*Optique physiologique*:

Le 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 sensation. En effet, s'il y a, dans le champ visuel, une place qui n'envoie aucune lumière à notre œil, elle nous apparaît en noir, tandis que les objets situés derrière nous, qu'ils soient clairs ou obscurs, ne nous paraissent pas noirs, mais ne nous donnent aucune sensation. [...] Les parties du champ visuel dont nous pouvons percevoir la lumière, lorsqu'elle existe, sont les seules qui nous paraissent noires lorsqu'elles n'émettent pas de lumière².

* Université de Picardie – Jules Verne

1. ELCOTT Noam M., *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2016, p. 28-33.

2. HELMHOLTZ Hermann von, *Optique physiologique*, Paris, Masson et fils, 1867, p. 370.

Le même Helmholtz introduit aussi une distinction significative entre la sensation du noir et la condition d'obscurité, deux aspects qui renvoient à des expériences très différentes : « Ainsi l'absence de lumière porte le nom d'obscurité, tandis qu'on appelle "noir" un corps qui ne réfléchit pas la lumière qu'il reçoit³. » Deux conséquences significatives résultent de cette dissociation du noir d'une absence de sensation et de l'obscurité. La première, c'est que le noir, de la même façon que le blanc et le gris, est de plein droit assimilable à une couleur :

un corps [...] qui diffuse toute la lumière qu'il reçoit, est dit *blanc*. Un corps s'appelle *gris* lorsqu'il réfléchit dans la même proportion tous les rayons lumineux qu'il reçoit ; il est coloré s'il réfléchit en plus grande quantité la lumière d'une couleur que celle d'une autre. Ainsi, dans ce sens, le *blanc*, le *gris* et le *noir* sont aussi des couleurs⁴.

La seconde conséquence se manifestera quelques décennies après, avec le physiologiste prussien Ewald Hering. Si la perception du noir est un phénomène positif, pour qu'elle se manifeste ainsi il est nécessaire que le champ de vision de l'observateur soit bien éclairé. Autrement dit, si la lumière touche un corps qui ne la réfléchit pas, ce dernier peut être perçu comme noir.

Comme l'a montré la récente étude de Noam Elcott sur l'*artificial darkness*, les origines du médium cinématographique peuvent s'inscrire dans ce tournant épistémologique qui redéfinit le statut du noir, et de toutes les autres couleurs, à partir de la subjectivité physiologique de l'observateur⁵. À l'instar des autres dispositifs de l'*artificial darkness*, la salle de cinéma, qui s'inscrit dans l'héritage du théâtre wagnérien, est elle aussi un lieu dans lequel le contrôle des conditions d'obscurité impose une discipline du corps entièrement inféodée à la réception des images. La double opposition obscurité/luminosité et noir/blanc détermine les conditions de possibilité de l'expérience cinématographique, grâce

3. *Ibid.*, p. 369.

4. *Ibid.*, p. 369-370.

5. ELCOTT Noam M., *Artificial Darkness, op. cit.*, p. 4-8.

aux éléments qui constituent la base de son dispositif : une salle obscure, un projecteur émettant de la lumière, une pellicule transparente et un écran blanc.

La salle obscure trouve son compagnon idéal dans le système de projection : un support transparent sur lequel sont enregistrées des images que traverse un faisceau de lumière pointé sur un écran blanc. Le dispositif cinématographique, fondé sur la polarité obscurité artificielle/lumière artificielle, crée ainsi les conditions idéales pour que le noir puisse produire sur l'écran une sensation positive. Selon l'idée de Hering, le noir requiert la présence nécessaire d'une lumière qui le sépare de l'obscurité. C'est pourquoi un noir absolu ne peut pas exister au cinéma. Un écran de cinéma sur lequel on projetterait un noir monochrome (comme on le voit dans un passage du *Peintre néo-impresionniste* d'Émile Cohl, 1910) ne restituerait pas tant la sensation de noir que celle de l'obscurité. C'est pourquoi même les longues séquences noires (ou gris foncé) de films parmi les plus iconoclastes de l'histoire du cinéma comme *Hurléments en faveur de Sade* (Guy Debord, 1952) ou *Blanche-Neige/Branca de Neve* (João César Monteiro, 2000), sont plus comparables à un cinéma de l'obscurité qu'à un cinéma « en noir ». En empêchant que la lumière arrive sur l'écran, ces films nient la possibilité même que le noir nous apparaisse.

Pour « faire du noir » au cinéma, il faut éviter le noir absolu. Sur l'écran de cinéma, le noir ne peut naître que d'un processus d'interactions avec les blancs, les gris et toutes les autres couleurs. M'appuyant sur les réflexions de Philippe Dubois à propos des colorations du cinéma muet, j'utiliserai ici les expressions « *noir-et-blanc* » et « *noir-et-couleur* » pour me référer respectivement à l'une ou à l'autre forme d'interaction⁶. Et partant des présupposés à l'instant énoncés, je me concentrerai sur le cinéma des origines afin d'identifier certains cas symptomatiques. Tout d'abord, je montrerai comment, au sein de ce que j'appelle la polarité formelle timbrique/tonal, le pôle timbrique

6. DUBOIS Philippe, « Hybridations et métissages. Les mélanges du noir et blanc et de la couleur », dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Paris/Milan, Cinémathèque française/Mazzotta, 1995, p. 75-76. Dubois utilise l'expression « *noir-et-couleur* » pour désigner la technique exclusive du teintage. Pour ma part, je l'étendrai à celles du coloriage à la main et du pochoir.

s'intéresse plutôt à « faire du noir », quand le pôle tonal s'intéresse, lui, à « faire de l'obscurité ». Je prendrai ensuite en considération certaines formes fréquemment utilisées en ces temps-là pour « faire du noir » : le fond noir et le teintage. On verra par leur biais comment le noir se définit comme une couleur à part des autres couleurs, à la manière des relations qu'entretiennent les métaux avec les teintes dans le système héraldique médiéval. En conclusion, je considérerai certains facteurs technologiques qui mettent en lumière le rapport ambivalent entre noir, visibilité et indicialité des supports.

Dans quel sens le noir, dans le cinéma des origines, peut être défini comme le « métal » du cinéma ? La plupart des colorations de cette période repose sur un système pouvant être comparé à celui de l'héraldique médiéval. Cette dernière se limite à sept couleurs, rassemblées en deux groupes : les métaux (or et argent, correspondant au jaune et au blanc) et les teintes (rouge, noir, bleu, vert et pourpre). Les combinaisons par juxtaposition d'un métal et d'une teinte sont admises, tandis que celles par juxtaposition de couleurs d'un même groupe sont bannies. Il est possible d'utiliser un métal sur une teinte et vice versa, mais pas un métal sur un métal ni une teinte sur une teinte⁷. Les premiers systèmes de colorations du cinéma prévoient également deux ordres chromatiques : d'une part les noirs, les blancs et les niveaux de gris résultant du processus photographique de captation et d'impression sur la pellicule, qui en constituent la base indicielle ; d'autre part les couleurs qui sont ajoutées à l'image par la suite : coloriage à la main ou au pochoir, coloration par teintage ou par virage. Au-delà du cas du virage (« blanc-et-couleur », selon la définition de Dubois), dans toutes les autres techniques le noir reste la couleur-trace du premier ordre chromatique (*noir-et-couleur*). Il en découle trois conséquences : contrairement au blanc et au gris le noir ne peut pas être coloré ; il n'y a pas la possibilité d'une coloration en noir ; tout en s'opposant aux autres couleurs, le noir les souligne. C'est pourquoi, en s'inspirant du système classique de l'héraldique, nous pouvons affirmer que le noir est le « métal » du cinéma. Une telle comparaison n'est pas seulement d'ordre métaphorique mais aussi

7. PASTOUREAU Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1993, p. 100-121.

matériel, car elle rappelle l'argent dont se compose le support. Cette distinction entre les deux ordres chromatiques du cinéma des origines s'affaiblira avec l'obsolescence des techniques de coloration et sera progressivement remplacée par un nouvel ordre qui imposera une ligne de démarcation nette entre *noir et blanc*, et *couleur*. La dimension « métallique » du noir sera également affaiblie et cette couleur entrera de plus en plus souvent dans l'orbite de l'obscurité.

Noir timbrique vs obscurité tonale

Au cinéma, « faire du noir » et « produire de l'obscurité » sont choses bien distinctes. En partant de l'opposition entre noir et obscurité héritée de la physiologie optique du XIX^e siècle, il est possible de mettre en évidence une polarité formelle qui, au cours de l'histoire du cinéma, a donné lieu à deux lignes distinctes de développement, relativement autonomes. La première, que l'on peut qualifier de timbrique, s'intéresse au traitement du blanc, du noir et du gris pensés comme des couleurs⁸. La seconde, que l'on dira tonale, tend à ramener, contrairement à la précédente, le noir et blanc du côté des modulations de la lumière et de la manière dont les œuvres picturales y résonnent (du Caravage à Rembrandt). Le noir et blanc, dans ce cas, est vu comme une technique propre à faire revivre le clair-obscur pictural dans le cadre d'un système de reproductibilité technique. Tout au contraire de la logique timbrique qui considère le noir moins comme obscurité que comme couleur, celle tonale le considère donc, d'abord, comme obscurité.

On doit à Sergueï M. Eisenstein d'avoir formalisé la logique timbrique du noir de manière plus complète dans ses écrits théoriques. À la lumière de l'intérêt croissant porté à la couleur au milieu des années 1930, le cinéaste repense en effet ses films en noir et blanc comme pouvant contenir la potentialité de la couleur⁹.

8. Sur cette question théorique, voir aussi AUMONT Jacques, « Des couleurs à la couleur », dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 44-45.

9. EISENSTEIN Sergueï, *Teoria generale del montaggio*, Venise, Marsilio, 1985, p. 384-385 ; EISENSTEIN Sergueï, *La non-indifférente nature*, vol. 2, Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 348-351.

Le noir, le gris et le blanc sont considérés comme éléments d'une gamme qui participe au mouvement dramaturgique du film, à l'image de la gamme noir/rouge/or/bleu dans la séquence de la danse des *opritchniki* d'*Ivan le terrible/Ivan Groznyy* (1945). Chez Eisenstein émerge alors avec clarté l'idée d'un double mode d'interaction du noir, pouvant endosser d'un côté la forme du *noir-et-blanc* et de l'autre du *noir-et-couleur*. La même idée résonne de façon extrêmement consciente chez des cinéastes pour qui le film en noir et blanc est déjà pensé comme une modalité particulière de considérer la question de la couleur. D'entre tous les cinéastes suivant cette tendance, on peut citer Carl Theodor Dreyer, Alfred Hitchcock et le premier Michelangelo Antonioni, lesquels attachent, rien d'étonnant, une grande importance aux noirs, aux blancs et aux gris même dans leurs films ultérieurs en couleurs (seulement rêvés pour Dreyer).

La logique tonale suit, pour sa part, l'idée que la lumière constitue son médium essentiel. Une idée qui prend corps au cours des années 1910 et 1920, grâce à la contribution de certains théoriciens, cinéastes et artistes comme Louis Delluc, Jean Epstein, Béla Balázs et László Moholy-Nagy. Chacun à sa manière pense le cinéma et la photographie pour partie d'une culture globale de la lumière¹⁰. Dans *L'homme visible*, par exemple, Balázs note comment pour les Allemands le cinéma équivaut à un « jeu de lumière » (*Lichtspiel*), ajoutant que « lumière et ombre sont le matériau de cet art, de même que la couleur est celui de la peinture et le son celui de la musique¹¹ ». Plus ou moins à la même époque et suivant cette même idée, les directeurs de la photographie commencent à se faire les interprètes d'une tendance qui consiste, ainsi, à promouvoir un usage du noir et blanc plus intéressé à mettre en avant les valeurs tonales que timbriques. L'éclairage à la Rembrandt en est sans doute l'exemple le plus paradigmatique, technique héritée de la photographie du XIX^e siècle qui connaît un regain d'intérêt au milieu des années 1910, grâce

10. Voir SOMAINI Antonio, « Fotografia, cinema, montaggio. La "nuova visione" di László Moholy-Nagy », dans MOHOLY-NAGY László, *Pittura Fotografia Film*, Turin, Einaudi, 2010, p. XXIV-XXVII.

11. BALÁZS Béla, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Belval, Circé, 2010, p. 124.

au succès de *Forfaiture/The Cheat* (1915) et des autres films nés du groupe formé par Cecil B. DeMille, le producteur Jesse L. Lasky et le directeur de la photographie Alvin Wyckoff. Même après la mode révolue de l'éclairage à la Rembrandt, la référence au peintre hollandais, au Caravage ou à d'autres peintres de l'obscurité, reviendra en fait d'innombrables fois tout au long de l'histoire du cinéma. D'un point de vue technologique, il faut toutefois se souvenir que la représentation de l'obscurité sur la toile peinte et sur l'écran de cinéma suit deux voies distinctes. Tandis qu'en peinture l'obscurité trouve son médium principal dans le pigment noir, au cinéma cette médiation disparaît car l'obscurité s'exprime directement à travers l'assombrissement.

Une archéologie de la polarité timbrique/tonale peut se repérer déjà dans le cinéma des origines. La logique timbrique s'impose en effet avec le cinéma des attractions¹². Le noir revêt dès le début un rôle essentiel autant vis-à-vis du blanc que des autres couleurs, comme nous le verrons à propos de ce que je nomme « le fond noir ». En outre, le choix timbrique se trouve souvent dicté par des facteurs techniques. Tournées presque toujours en lumière du jour, les vues des origines disposent en effet d'une gamme de tonalités plutôt limitée, poussant à privilégier plus volontiers les francs contrastes, à l'image du bon et du méchant respectivement revêtus d'un costume blanc et d'un costume noir dans les films de cette époque-là. À mesure que s'affirme l'utilisation des sources de lumière artificielle qui permettent d'adopter des régimes de clair-obscur plus raffinés, cette logique tend néanmoins à s'essouffler au profit de la logique tonale, notamment dans les années de transition vers ce que Noël Burch nomme « le mode de représentation institutionnel¹³ ». Au lieu d'habiller

12. À propos du cinéma des attractions, voir en particulier GUNNING Tom, « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », *Wide Angle*, n° 3-4, 1986, p. 63-70 ; GAUDREAU André, GUNNING Tom, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans AUMONT Jacques, GAUDREAU André, MARIE Michel (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63 ; GAUDREAU André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

13. Sur la question du mode de représentation institutionnel, voir BURCH Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.

le méchant en noir, il paraît plus efficace désormais de le plonger partiellement dans l'obscurité. Toutefois, ces techniques mettront un certain temps à s'instituer et le rendu tonal de l'obscurité continuera à faire problème durant la quasi-totalité de la période muette. Au moins jusqu'à la fin des années 1920, les films continueront à privilégier la technique de teintage bleu, exprimant l'obscurité sous forme de couleur, sur la base d'une logique timbrique.

Le fond noir comme technique de visibilité

Dans le cinéma des origines, les deux modes d'interaction du noir que j'ai définis plus haut par *noir-et-blanc* et *noir-et-couleur* sont déjà présents. Selon les standards les plus répandus à l'époque, la présence du noir s'avère en fait aussi réelle dans les films en noir et blanc que dans ceux coloriés au pochoir ou à la main. La chose n'est pas à négliger au motif que, comme il est désormais acquis sur le plan historiographique, un seul et même film puisse circuler dans des variantes chromatiques diverses selon les différents contextes d'utilisation. Dans cette perspective, il est important qu'un quelconque choix technique soit compatible avec ces deux possibilités. Sur le plan formel, le coloriage restitue ce que Philippe Dubois nomme une hybridation, au sens que l'image reproduite et la couleur rajoutée renvoient de manière asymétrique à deux régimes technologiques différents, l'un photographique et l'autre non photographique¹⁴.

Le noir appartient par définition au régime photographique de production de l'image, puisque les photogrammes n'y sont pas coloriés en noir (comme c'est le cas dans la retouche photographique). En outre, le noir circonscrit une partie de l'image qu'il est impossible de colorier : dans un film colorié, la couleur ne peut se percevoir que sur du blanc ou du gris, pas sur du noir, car le noir fait obstacle. Le noir est ce qu'il reste de photographique dans une image coloriée, la trace fixe et indélébile de sa valeur indicielle. De ce fait, noir et couleur appartiennent à deux systèmes conceptuellement distincts qui ne peuvent pas se mélanger. Dans les films coloriés, le noir est comparable au

14. DUBOIS Philippe, « Hybridations et métissages. Les mélanges du noir et blanc et de la couleur », dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 74-79.

métal de l'héraldique, l'élément qui par définition s'oppose aux teintes mais qui par contraste renforce leur présence.

Dans le cinéma des origines, le noir est utilisé comme une technique d'organisation et de hiérarchisation du visible. Le fond noir en est un exemple paradigmatique, utilisé très souvent pour générer un maximum de visibilité aux objets placés devant ou à côté de lui, par fort contraste ou pour rendre les autres objets invisibles. Considérant les expérimentations sur le noir absolu du chimiste français Michel-Eugène Chevreul, dans les dernières décennies du XIX^e siècle les potentialités du fond noir apparaissent aussi bien dans le monde scientifique que dans le domaine du spectaculaire¹⁵. Un dictionnaire technique italien de la photographie publié en 1892 met en évidence les différentes possibilités liées à cette technique :

Le fond absolument noir ainsi que l'a caractérisé l'illustre Chevreul, trouve son utilisation ailleurs que dans le portrait de studio ou le divertissement photographique, comme dans les photographies réalisées en double exposition et selon différentes dimensions, à la manière d'une personne qui jouerait, plairait ou se battrait avec son sosie. On doit à [Adrien] Guébard l'application d'un tel principe. [Étienne-Jules] Marey utilise le fond noir de manière importante et intéressante dans ses travaux physiologiques¹⁶.

L'usage d'un écran noir derrière le modèle durant la prise de vue permet de rendre invisibles les trucs ou de dédoubler un même sujet au moyen d'une double exposition (Guébard), mais aussi de rendre visibles des détails du mouvement qui, sans cela, échapperaient à l'œil humain (Marey). Notons par ailleurs que dans certaines chronophotographies Marey occulte des parties du corps au moyen de costumes noirs tout en faisant ressortir les autres au moyen de boutons et de fils métalliques afin d'obtenir un meilleur rendu graphique.

15. Voir LUNDEMO Trond, « The Colors of Haptic Space. Black, Blue and White in Moving Images », dans DALLE VACCHE Angela, PRICE Brian (dir.), *Color. The Film Reader*, Londres, Routledge, 2006, p. 88-101 ; ELCOTT Noam M., *Artificial Darkness, op. cit.*, p. 77-133.

16. GIOPPI Luigi, *Dizionario fotografico ad uso dei dilettanti e professionisti*, Milan, Hoepli, 1892, p. 362-363.

Le fond noir redéfinit le seuil entre le visible et l'invisible et contribue ainsi à pousser la vision humaine au-delà de ses propres limites physiologiques. Bien qu'ils proposent des objectifs opposés, le « divertissement photographique » de Guébbard et la chronophotographie de Marey partent d'un présupposé identique : pour rendre visible l'invisible il est nécessaire de rendre invisible une partie du visible. Le noir sert ici à remplir cette fonction, devenant l'instrument de production d'un niveau de réalité autonome seulement visible dans l'image reproduite.

Le recours au fond noir devient très vite une pratique privilégiée du cinéma des origines. On utilise cette technique autant pour détacher la figure du fond, en vue de faire ressortir l'événement filmé, que pour produire des trucs et effets particulièrement surprenants. Thomas Edison, qui eut l'occasion de visiter l'atelier physiologique de Marey, s'en est inspiré pour la conception de son *Black Maria*¹⁷. Dans les vues réalisées pour le Kinestoscope, il utilise ainsi très souvent le fond noir. Considérons le cas d'*Annabelle Serpentine Dance* (1895), une des premières vues coloriées à la main de l'histoire du cinéma. Annabelle Whitford, imitant les chorégraphies de Loïe Fuller, s'exhibe devant un fond noir sous les feux d'une lumière naturelle qui éclaire uniformément la scène, les couleurs rajoutées simulant les passages du vert au rose, au jaune, à l'orange et au bleu. La vue des frères Lumière, *Danse serpentine* (1897-1899), se présente en tout point identique, avec les drapés blancs qui se détachent du fond noir et se colorent en vert, rose, jaune, orange et bleu. Dans les danses serpentes, un des genres privilégiés de la coloration au temps du cinéma des attractions, le noir se révèle un support des plus adaptés à préparer l'apparition de l'événement-couleur. Sa présence permet d'organiser le rapport entre figure et fond sur le mode d'un rapport entre couleur et absence de couleur. Par effet de contraste simultané, les couleurs apparaissent plus lumineuses : se détachant du fond, elles acquièrent ainsi un caractère quasi stéréoscopique.

17. ELCOTT Noam M., *Artificial Darkness, op. cit.*, p. 40-44.

Dans les films à trucs du cinéma des attractions, le fond noir est utilisé pour effectuer des expositions multiples qui apparaissent au spectateur comme prises en une seule : les personnages se multiplient, les proportions s'inversent, les lois de la perspective ne sont pas respectées. Cette technique est utilisée de manière importante même quand la couleur devient l'attraction principale, isolant ces visions ou ces moments forts du spectacle comme s'ils étaient séparés du reste du film. Les nombreuses féeries de Pathé réalisées à l'aube du xx^e siècle, généralement coloriées au pochoir, témoignent à l'envi de ce vaste échantillon de possibilités. Ainsi *La Peine du talion* (Gaston Velle, 1906), où le fond noir isole les trois plans subjectifs du protagoniste qui observe avec une loupe les papillons venant d'être capturés¹⁸. Les papillons sont montrés à l'intérieur d'un médaillon noir cerclé de blanc qui imite la forme de la loupe. Curieusement, le noir apparaît à l'intérieur comme à l'extérieur de la forme circulaire, produisant une ambivalence singulière entre dehors et dedans, entre premier plan et fond. L'espace, en fait, n'est pas structuré selon la profondeur, mais plutôt selon l'opposition entre noir et couleur : les trois plans subjectifs des papillons présentent une série de juxtapositions chromatiques que la présence du fond noir valorise.

Le *Voyage sur Jupiter* (Segundo de Chomón, 1909) présente un autre cas intéressant de l'utilisation de ces modalités. Dans la première partie, qui précède le rêve du voyage qui donne son titre au film, un astronome utilise une grosse longue vue pour montrer la Lune, Jupiter et Saturne à son roi. Là encore les planètes s'inscrivent à l'intérieur d'un médaillon circulaire sur fond noir qui donne une forte présence aux couleurs éclatantes. Ainsi, dans ces deux films, le point de vue subjectif, allié à la médiation d'un instrument optique, produit une intensification de l'expérience chromatique. Le noir, sous la double action du médaillon et du fond maximise le contraste et fait littéralement « avancer » la couleur vers le spectateur, accentuant l'impression de subjectivité.

18. DUBOIS Philippe, « Hybridations et métissages. Les mélanges du noir et blanc et de la couleur », dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 78-79.

Le noir-et-couleur comme effet de lumière

Si le noir, dans le cinéma des origines, œuvre à la visibilité des objets et des couleurs, il s'avère peu utile quand il s'agit de produire de l'obscurité. En 1923, un article publié dans *Mon ciné* et consacré à la réalisation des effets nocturnes, le désigne en effet comme « le pire ennemi de l'objectif¹⁹ ». Pour obtenir un bon effet nocturne, l'auteur préconise de filmer en plein jour et de recourir ensuite à un teintage bleu. Adoptée au cours des années 1910, cette technique de postproduction s'imposerait pour tout ou partie de la période muette car il était difficile de tourner des scènes nocturnes dans des conditions de réelle obscurité. Au début des années 1920, on la retrouve par exemple même dans un film aussi stylisé que *Nosferatu le vampire*/*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) où les extérieurs-nuit, si important sur le plan diégétique, sont tournés en plein jour et teintés par la suite en bleu.

Une réflexion sur le noir ne peut pas faire l'économie d'un passage par le teintage. À travers cette technique s'affirme en effet la position centrale du noir dans l'organisation et la hiérarchisation du visible. La présence du noir est tout autant importante dans la technique du teintage que du coloriage car noir et couleur appartiennent à deux ordres conceptuellement séparés : il n'est pas plus possible de réaliser un teintage en noir que de colorer les noirs par teintage. Dans les images soumises à ce processus, les noirs en effet ne varient pas alors que les blancs et les gris se colorent, proportionnellement à leur degré de clarté. Contrairement à la technique du virage (où les noirs sont en revanche convertis en couleur), le teintage valorise le noir. Comme l'a remarqué Philippe Dubois, on a tendance à l'assimiler trop rapidement à une technique monochrome, là où en réalité nous sommes en présence d'une forme pour le moins singulière de bichromie (*noir-et-couleur*).

Dans un film teinté de bout en bout, le noir est la seule « couleur » qui ne bouge pas du début jusqu'à la fin. Tandis que les teintes, potentiellement toujours variées tout au long d'un film, isolent une caractéristique instable du

19. ÉPARDAUD Edmond, « Les effets de nuit à l'écran », *Mon ciné*, n° 95, 1923, p. 10.

visible, le noir exprime de fait ce qu'il reste de photographique dans l'image, soit la persistance de la trace indicielle. Il est étonnant que dans le cinéma muet le teintage soit plus utilisé que le virage. Bien qu'on le doive à quelque facteur économique (le virage était plus cher), il faut surtout considérer, en réalité, qu'à la différence du virage, le teintage est une technique basée sur le noir. Nous avons vu plus haut comment le noir paraissait déterminant pour souligner la visibilité des couleurs. Il en est de même avec le teintage, car la présence du noir augmente par contraste la luminosité des couleurs, compensant sur le plan perceptif la perte de lumière provoquée par la coloration des parties transparentes.

Dans un cinéma qui privilégie des logiques timbriques plutôt que tonales, le teintage est par définition une technique plus à même d'évoquer toutes les conditions de lumière. Dans le teintage, la lumière devient couleur. La norme timbrique imposée par cette technique substitue la polarité lumière/obscurité à la polarité goethéenne jaune/bleu, dans laquelle la forme du *noir-et-jaune* exprime potentiellement toutes les conditions de lumière (naturelle ou artificielle) et le *noir-et-bleu* toutes celles de l'obscurité. L'usage plus fréquent et commun à toute la période muette était celui du *noir-et-bleu* réservé aux effets de nuit qui, au lieu de représenter l'obscurité au moyen de l'obscurité (comme dans l'éclairage à la Rembrandt), l'exprimait à travers la couleur. À l'intérieur de ce standard, un des effets les plus courants était le passage de la lumière aux ténèbres, formulée à travers le passage d'une forme à l'autre (ou vice-versa). Dans le cinéma des années 1910, allumer ou éteindre une source de lumière artificielle devient un geste canonique qui, parfois, peut produire des effets narratifs surprenants. Ainsi *The Lonedale Operator* (D. W. Griffith, 1911), véritable cas d'école : une fille remplaçant son chef de gare de père malade est attaquée au cours d'une nuit par deux bandits. Attendant que son fiancé, conducteur de locomotive, arrive pour lui porter secours, elle réussit à échapper au danger en éteignant la lumière du bureau où elle s'est réfugiée, obscurité dont elle tire parti pour mettre en échec les voleurs. Trompés par l'obscurité, ceux-ci croient en effet que la clé à molette avec laquelle la jeune fille les menace est un pistolet. Les changements de coloration définissent ici les différentes

conditions de lumière et, en particulier, le passage de la lumière à l'obscurité (*noir-et-blanc* → *noir-et-bleu*) à ce moment clé du film²⁰.

Solution timbrique pour évoquer les changements de lumière dans une scène, le teintage propose dans le même temps une traduction chromatique d'effets atmosphériques et pyrotechniques de plusieurs types, comme les aubes et les crépuscules, les éruptions, incendies et batailles. Dans ce registre iconographique, les formes *noir-et-rouge* et *noir-et-orange* restent les plus courantes. On en trouve d'abondantes illustrations dans le cinéma des années 1910. Un film comme *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), qui compte des colorations particulièrement riches, présente ainsi de nombreuses séquences teintées construites autour du motif du feu : l'éruption de l'Etna, le temps du Moloch, la bataille de Syracuse, l'incendie dans le camp de Siface. Certaines solutions proposées par le film semblent contester la convention des associations usuelles, comme certains cadrages en plan d'ensemble qui recourent au *noir-et-rose* pour rendre la lumineuse réverbération de la mer ou de la neige : Maciste avec la mer en arrière-plan, les troupes d'Annibal dans les Alpes enneigées, Fulvio Axilla appuyé sur le parapet d'un navire, Archimède sur les remparts de la ville préparant la défense de Syracuse. Bien reçues, les expérimentations de *Cabiria* furent immédiatement canonisées. Dans l'ouvrage technique italien le plus important de cette époque, publié en 1916 par Vittorio Mariani, on peut lire que la teinte bleue est « excellente pour dépeindre les effets de nuits », la rouge « excellente pour simuler les incendies, les batailles, les crépuscules intenses », que la rose « rend magnifiquement les paysages, les aubes, les crépuscules, le teint des visages pris dans des effets de lumière », que la verte « est des plus conseillées pour le paysage boisé, les prés et autres [environnements] semblables ». Enfin, que la teinte orange « rend excellemment les effets de lumière intérieure et les effets de soleil intense en extérieurs²¹ ».

20. Dans certaines copies, la lumière diurne et la lumière artificielle apparaissent en noir et blanc, dans d'autres en *noir-et-jaune*. Voir URICCHIO William, « Il colore e l'articolazione drammatica in "The Lonedale Operator" », dans DALL'ASTA MONICA, PESCATORE Guglielmo (dir.), *Fotogenia*, 1, *Il colore nel cinema*, 1994, p. 61-70.

21. MARIANI Vittorio, *Guida pratica della cinematografia*, Milan, Hoepli, 1916, p. 158-160.

Le noir comme seuil du visible

Les standards technologiques du cinéma des origines font qu'un noir sur l'écran ne résulte pas toujours de la présence d'un objet noir placé devant la caméra. Dans le cinéma muet, le noir possède un statut indiciel particulièrement incertain et ambivalent, dans la mesure où il paraît impossible d'établir si sa seule présence assume une fonction de trace indicielle – comme dans les cas évoqués plus haut – ou, plutôt, si celle-ci indique sa perte totale d'indicialité. Parce que la vision photographique ne présente pas les mêmes caractéristiques que la vision humaine, l'image reproduite techniquement peut mettre en évidence un ensemble d'écarts, par excès ou par défaut : si, d'un côté, le regard mécanique peut étendre la capacité perceptive au-delà des limites physiologiques, d'un autre cela peut souligner des formes singulières de cécité chromatique. Dans les deux cas, le noir définit les limites de sensibilité de la technologie qui, pour le spectateur, correspondent à la frontière entre le visible et l'invisible. Si le noir est pour l'œil humain la sensation produite par un corps qui ne réfléchit aucune lumière, pour un support photosensible le noir équivaut à l'absence de radiations enregistrées, et pas nécessairement à l'absence de radiations réfléchies. Pour le dire autrement, le noir peut se former sur un support même si un corps n'est pas noir, du moment qu'il réfléchit des radiations que la pellicule n'est pas en mesure d'enregistrer.

Jusqu'au milieu des années 1920, les pellicules orthochromatiques constituaient le standard en termes de reproduction cinématographique. Celles-ci avaient une sensibilité limitée à l'aire spectrale du bleu, du violet et du vert, et restaient aveugles aux radiations du jaune et du rouge. Leur utilisation nécessitait donc de mettre en œuvre toute une série d'astuces techniques, notamment pour éviter la formation de noirs indésirables. Un cas bien connu est celui de Georges Méliès qui, dans son studio de Montreuil, évitait d'utiliser toute forme de couleur en peignant systématiquement ses décors dans différentes gradations de gris. Car, note-t-il dans son célèbre ouvrage *Les vues cinématographiques* publiées en 1907, « les décors en couleur viennent horriblement mal. Le bleu devient blanc, les rouges et les jaunes deviennent noirs, ainsi

que les verts ; il s'ensuit une destruction complète de l'effet²² ». Dans le film colorié – comme je l'ai rappelé plus haut – noir et couleur réfèrent en effet à deux systèmes distincts qu'il ne faut pas confondre. Une surface à colorier ne doit pas être noire, elle doit être grise ou transparente afin que les teintes puissent y adhérer.

Dans le cinéma des origines, pour obtenir sur l'écran un beau film coloré il est nécessaire de filmer une réalité décolorée. Sur le plateau, les couleurs comme le rouge et le jaune sont complètement bannies. Le noir est seulement admis comme élément de contraste entre les couleurs. Ce principe ne se limite pas, d'ailleurs, aux seuls décors, il s'étend aux costumes²³ et à tous les objets de la scène, comme l'explique avec clarté Jacques Ducom en 1911 :

Si l'on cherche à obtenir une robe rouge il ne faudra pas faire porter à l'actrice une robe rouge [...]. En effet, du fait du manque d'orthochromatisme [*sic*] de la pellicule négative sur le positif, nous aurons une robe noire pas transparente, tandis que si l'actrice porte une robe bleue, violette ou blanche, nous aurons au positif une robe transparente qui pourra devenir d'un rouge éclatant si, pour la teinter, nous nous servons de cette couleur²⁴.

Les émulsions orthochromatiques ne sont pas les seules à poser, alors, des problèmes de gestion du noir. Des problèmes analogues se présentent en effet avec les matériaux sensibles qu'on commence à tester dans le domaine scientifique pour enregistrer les radiations extérieures au spectre visible, comme les rayons X, les ultraviolets ou les infrarouges. Dans toutes ces techniques, la formation du noir sur le support suit des règles différentes du système photochimique standard, lesquelles permettent d'accéder à des niveaux de réalité

22. MÉLIÈS Georges, « Les vues cinématographiques » (1907), édité par Jacques Malthête, dans GAUDREAU André, *Cinéma et attraction, op. cit.*, p. 207.

23. « Par la même raison, la plupart des costumes doivent être fabriqués spécialement dans des tonalités qui viennent bien en photographie et susceptibles de recevoir plus tard le coloris », *ibid.*, p. 208.

24. DUCOM Jacques, *Le cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, Paris, Geisler, 1911, p. 265.

invisibles. Prenons par exemple le cas des supports sensibles aux infrarouges²⁵. Après les premières tentatives conduites à la fin des années 1840, le physicien américain Robert Williams Wood avait fait breveter au début du xx^e siècle les premières émulsions sensibles aux infrarouges. Au regard des images obtenues sur pellicule ortho- ou panchromatique, les images infrarouges, même en noir et blanc, modifiaient complètement le rapport entre les blancs et les noirs : tout ce qui ne réfléchissait aucune radiation infrarouge devenait noir, indépendamment de sa couleur effective. Dans les photographies de paysage publiées par Wood, les feuilles des arbres apparaissaient ainsi blanches comme neige, ou presque (à cause d'une haute réflexion d'infrarouges), à l'inverse du ciel, lui complètement noir (du fait d'un niveau de réflexion minimale).

Bien plus que dans le cinéma de fiction, c'est dans le domaine médical et militaire qu'on a utilisé la pellicule infrarouge. L'exclusion des tons intermédiaires, typique de cette technologie, la rend en effet potentiellement adaptée à un usage timbrique du noir. Bien que les grandes difficultés attachées à son emploi l'aient rendue difficile d'utilisation, quelques autres cas méritent d'être ici mentionnés. Vers le milieu des années 1920, on a ainsi testé des émulsions infrarouges à Hollywood pour simuler des effets nocturnes dans des scènes tournées en plein jour, en forme d'alternative au teintage bleu. Entre les années 1930 et 1940, cette pratique devint relativement plus fréquente, adoptée surtout dans des films d'atmosphère urbaine (on pense à *Illegal Entry*, de Frederick de Cordova, 1949). En revanche, dans les tournages à la campagne, la présence des arbres, des feuilles et de l'herbe constituait un problème majeur : la grande quantité d'infrarouges réfléchi par les végétaux les rendait en effet définitivement blancs. Pour l'éviter, on était obligé d'intervenir sur le plateau, appliquant sur la végétation des vernis spéciaux en mesure de neutraliser la réflexion des infrarouges. Le cas le plus significatif d'expérimentation de la pellicule infrarouge reste sans nul doute celui du *Massacre de*

25. Pour un approfondissement, voir PIEROTTI Federico, RONETTI Alessandra, « Beyond Human Vision. Towards an Archaeology of Infrared Images », *Necsus. European Journal of Media Studies*, vol. 7, n° 1, 2018, p. 185-215.

Fort Apache/Fort Apache (John Ford, 1948). Dans les plans enregistrés sur cette pellicule spéciale, reconnaissable à l'œil nu du fait de sa texture particulière, le directeur de la photographie Archie Stout valorisa dans un sens plastique le contraste bien net entre les nuages blancs et le ciel noir, accentuant ainsi l'impact visuel du paysage. A cette époque-là, l'usage tonal du noir et blanc a complètement supplanté l'hégémonie de la logique timbrique, typique du cinéma des origines.



De cette proposition d'archéologie possible du noir, tentons à présent de tirer l'essentiel et de dégager quelques conclusions provisoires. Avec les exemples du fond noir et du teintage, j'ai cherché à souligner l'importance du noir dans le cinéma des origines. « Couleur » qui s'oppose aux autres couleurs, le noir en constitue en même temps le présupposé nécessaire. Comme dans l'héraldique médiévale qui sépare le métal et la teinte en deux systèmes distincts et intransitifs, dans les logiques timbriques du cinéma des origines le noir se définit comme un système autonome de la couleur, qui donne naissance à des formes spécifiques de *noir-et-couleur* autant dans les techniques de coloriage que de teintage. Avec l'avènement d'un cinéma narratif, la logique timbrique a toutefois fini par s'éteindre, l'abandon progressif de la coloration typique du cinéma muet apparaissant, au cours des années 1920, symptomatique de ce désir d'échapper à cette conception du noir comme élément qui contribue à la visibilité des images.

Le noir et blanc classique, pas plus coloré, propose au spectateur une organisation perceptive qui va de pair avec l'affirmation d'une logique tonale elle-même privilégiée, alors, par l'évolution des techniques d'éclairage. Le rôle du noir tend ainsi à se modifier, assumant des connotations plus spécialement attachées à l'obscurité. Seuls quelques cinéastes d'avant-garde, ou d'autres qui montrent un intérêt évident pour la couleur, continueront à penser le noir et blanc dans un sens proprement timbrique. Ils le feront toutefois à l'intérieur d'un nouveau système fondé sur la nette distinction entre noir et blanc et couleur, dans lequel prend fin la particularité du noir comme « métal »,

distinct de toutes les autres teintes. Avec la standardisation technique et la légitimation culturelle du film en couleurs, une ligne timbrique reviendra cependant au goût du jour dans le cinéma hollywoodien et européen, mais à l'intérieur d'un système où le noir n'est rien moins qu'une des nombreuses couleurs possibles. Cependant, la place qui lui sera assignée dans le film en couleurs restera incertaine et ambiguë : le noir y sera moins utilisé comme une couleur que pour sa résonance symbolique liée aux ténèbres, assimilée au mal, au négatif²⁶. Peu de cinéastes suivront le chemin indiqué par Dreyer qui, dans un article de 1955, conseillait de faire des films en couleurs avec le moins de couleurs possibles, mais en leur associant toujours le noir et le blanc²⁷.

26. À propos d'une histoire sociale et symbolique du noir, voir PASTOUREAU Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

27. DREYER Carl Theodor, « Films en couleurs et film colorié », DREYER Carl Theodor, *Réflexions sur mon métier*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, p. 90.