



**5. Quelques questions  
soulevées par une  
"Brève histoire"...**

Caroline San Martin

### Quelques questions soulevées par une *Brève histoire*...

Et si tout était sens dessus dessous ? *Brève histoire de l'ombre* est un ouvrage qui tente de réhabiliter la place, souvent passée sous silence, de la réflexion sur l'ombre au sein de la représentation occidentale. Selon son auteur, Victor Stoichita, tout aurait commencé dans l'ombre. Dans son introduction, il expose un lien entre deux récits : l'un est à l'origine de la représentation ; l'autre, de la projection. « Le mythe plinien et le mythe platonicien sont des récits parallèles qui n'entretiennent pas entre eux de relation au niveau du discours mais entre lesquels il est possible des rapports au niveau de l'herméneutique » (Stoichita 2000, p. 7). Cette herméneutique, quelle est-elle ? Elle relèverait l'importance de la tache : tantôt l'ombre délimite la forme, tantôt la forme est une ombre. Que ce soit pour Plin ou pour Platon, l'art ou la connaissance, il a fallu tracer des traits autour l'ombre ou échapper aux ombres du monde ; si bien que « le mythe des commencements de la représentation artistique et celui des commencements de la représentation cognitive sont centrés sur le même motif, celui de la projection » (*ibid.*, p. 8). Nous pouvons d'ores et déjà anticiper l'annonce de notre objet d'étude qu'est le cinéma. Si le lien entre les deux mythes se poursuit, il est aisé de constater que, dans l'un comme dans l'autre, l'ombre est un barrage. L'accès à l'art (Plin) tout comme l'accès à la connaissance (Platon) réside en son dépassement (*op. cit.*). C'est précisément pour cela, poursuit l'historien d'art, que l'ombre a été écartée au profit de la lumière, et ce, en favorisant l'histoire de cette dernière tout en en escamotant une autre. Par conséquent, il y a tout d'abord et avant tout, en art, une primauté de la clarté. L'histoire de l'ombre, elle, se lirait dans le rapport qu'elle entretient avec cette lumière. Seulement, même si cette déduction, un peu rapide, nous emmène vers une approche alléchante, elle n'en reste pas moins réductrice. « L'histoire de l'ombre n'est pourtant pas l'histoire du néant. Elle est une des voies d'accès à l'histoire de la représentation en Occident par la porte indiquée dans les mythes d'origine eux-mêmes » (*op. cit.*, p. 9). L'ombre pourrait-elle aussi générer une histoire non pas en regard de celle de la lumière mais pour ce qu'elle est, ce qu'elle convoque et ce qu'elle crée ? Ce sont précisément ces trois points que nous aimerions interroger pour le cinéma. Quelle est donc cette existence de l'ombre, comment apparaît-elle et comment s'affirme-t-elle ? S'il est vrai que les noirs cinématographiques ne sont pas du rien, alors comment révéler le noir et inverser le rapport de subordination dans lequel il est pris avec le blanc ? Ce sont finalement des zones sensibles qui affirment le noir en dehors du néant. Elles font sentir un chamboulement dans la mise en scène en révélant des flottements, des flous qui interrogent le visible.

Très tôt, le cinéma est lié à l'ombre. Quand on interroge l'origine de cette liaison, les chercheurs n'hésitent pas à convoquer à nouveau Platon. Que ce soit Vincent Pinel ou Juliette Cerf, ils font tous deux revenir sur le devant de la scène l'histoire de cette fameuse caverne. L'un des petits derniers venus dans le panthéon des arts serait à rattacher à la grande histoire de l'art occidental en réenchaînant sur ses mythes dans des perspectives à la fois historiques et philosophiques. « Tout commence au fond de quelques cavernes et dans la nuit des temps : [...] la chambre noire de l'Antiquité dans laquelle on s'enferme pour contempler sur un mur l'image inversée du monde extérieur ; la caverne de Platon où se déroule un véritable spectacle audiovisuel » (Pinel 1999, p. 5). Nous retrouvons plus tard le même dispositif de projection. « Vingt-cinq siècles avant que le cinéma ne voie le jour, cette fable antique anticipe avec acuité l'architecture de la salle obscure ; immobile le spectateur de cinéma observe des simulacres projetés devant lui, coupé du monde réel auquel il

## 5. Quelques questions soulevées par une "Brève histoire"...

---

tourne le dos » (Cerf, p. 5). Même si ce qui définit techniquement le processus cinématographique implique davantage l'enregistrement et la reproduction (Pinel, p. 5), il n'empêche que le manque de lumière caractérise le septième art : lieux obscurs, chambres noires, etc. Au cinéma, le noir autour de l'image rend visible le cadre. « 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'écran. L'aura de l'œuvre filmique est nocturne : plus rien ici de l'éclaboussement lumineux du cadre doré » (Aumont, p. 114). L'ombre et le noir sont des phénomènes récurrents si « on s'amuse à trouver [dans l'histoire de la représentation occidentale et ses mythes fondateurs] les signes annonciateurs de la cinématographie » (Pinel, p. 5). Si bien que les interrogations de Victor Stoichita apparaissent de nouveau et peuvent entrer en résonance avec le cinéma.

On l'aura compris, le cinéma a pu lui aussi entrer dans cette négation de l'ombre ou tout au plus dans un semblant d'affirmation de la suprématie de la lumière quelquefois nuancée par le clair-obscur, où la clarté règne encore. Malgré les filiations suggérées au début de cet article, nous nous retrouvons souvent sous la dictature dénoncée par Victor Stoichita : sur l'écran, il faut voir ! Dès Lumière, tout est là : la surexposition, la grande profondeur de champ, la construction du plan, le mouvement, les lignes de fuite convergentes, etc. Il n'y a pas de doute, je vois tout. « Dans le monde, la lumière est inorganisée, par là inélective (sinon accidentellement) : elle baigne êtres et choses sans se soucier de privilégier ou d'effacer tel être ou telle chose » (Revault D'Allonnes, p. 7). Seulement, avec les possibilités du tournage en studio, sculpter l'image devient tentant. L'éclairage classique revendique un autre type de lisibilité et « doit être conçu pour réserver la priorité absolue à la mise en valeur du visage » (Alekan 2003, p. 235). Les ombres disparaissent dans un trop plein de lumière. Un seul petit rempart s'installe autour du visage : ce n'est plus un contour franc mais un halo flou qui annule la stricte délimitation du corps favorisant l'isolement de ses parties en renforçant l'effet du montage : le gros plan. Le flou comme réponse à l'ombre, en voilà une idée ! Il est une négation possible qui encourage sa disparition. Ainsi, le visage de Catherine dans *L'Impératrice rouge* n'est jamais sous-exposé, au contraire. Le flou participe au renforcement de l'éclairage permettant des zones de diffusion pour la lumière. Il engage aussi une idéologie, une pensée sur l'image. « Dans le classicisme, on produit une lumière d'esprit sinon d'essence théâtrale. Expressive, rhétorique : dramatisée, psychologisée, métaphorisée et élective » (Revault D'Allonnes, p. 7). Pour le cinéma hollywoodien, déclare Henri Alekan, « la lumière doit d'abord souligner l'aspect physique des acteurs, quel que soit le lieu de l'action et l'action, afin de les montrer sous le jour le plus avantageux possible. N'oublions pas que le star system attribue aux acteurs un pouvoir attractif hors du commun, qu'il faut au besoin amplifier afin de mieux captiver les spectateurs » (Alekan, p. 235). Le règne de la lumière est tout de même à nuancer à l'intérieur même de ce courant. Dès 1915, avec le réalisateur Cecil B. De Mille, la lumière se tamise. On peut comparer l'éclairage de *Forfaiture* aux clairs-obscurs des tableaux de Rembrandt. Ce type de composition lumineuse « devint un élément du répertoire classique des techniques d'éclairage sous le nom de *north light* (littéralement : "lumière du nord") », un éclairage réglé grâce à « une ou deux sources vives de lumière [qui] n'étaient pas équilibrées par un éclairage d'appoint » (Bordwell et Thompson 2000, p. 550). Avec le clair-obscur, sans pour autant prononcer la victoire de l'ombre, la suprématie de la lumière s'atténue. Plus encore, l'ombre se révèle dans une existence propre. C'est précisément la possibilité d'une dissociation de l'ombre et de la lumière jusqu'au renversement permettant aux formes de se mouvoir et d'évoluer pour elles-mêmes qui nous intéresse

Et voilà, toutes les grandes voies d'uniformisation sont belles et bien controversées. Le règne de la lisibilité est toujours remis en cause par les expérimentations techniques et les choix formels de

## 5. Quelques questions soulevées par une "Brève histoire"...

---

composition de l'image. Leur histoire est parsemée de zones troubles qui remettent en question la solidité de leurs postulats esthétiques, et ce, d'autant plus quand les équipes techniques, les réalisateurs et les films circulent dans le monde entier. C'est pourquoi, comme le préconise Victor Stoichita, il importe de se concentrer sur d'autres voies d'accès (p. 9). L'ombre, qu'on pourrait facilement croire écartée, n'est jamais bien loin. Elle joue son rôle dans l'image et se fait, elle aussi, expressive, expérimentale, expressionniste ou fantastique. Les ombres se détachent chez Lang ou Murnau. Elles quittent les corps pour en investir d'autres et les contaminer : c'est l'étreinte entre Nosferatu et Mina. La silhouette du vampire peut se dissocier du corps duquel elle émane en principe et acquérir son existence propre : elle monte des escaliers, ouvre des portes, investit des corps, etc. Certes, il existe une interprétation pour expliquer cette dissociation : l'écran démoniaque serait un espace de projection de pensées. L'ombre devient double : « elle se présente simultanément comme une émanation directe du personnage, une distorsion, et une projection sur l'écran intérieur de sa psyché » (Stoichita, p. 160). C'est pourquoi d'autres ombres se greffent aux corps pour les complexifier ou les rendre davantage monstrueux. Ainsi, dans la dernière scène de *Freaks*, les monstres de foire acquièrent de nouvelles difformités. Sur leurs corps s'ajoutent des projections et des prolongements qui le transforment. L'ombre induit des altérations qui gomment les contours. Elle annule certaines frontières pour en habiliter de nouvelles : sous la roulotte, à même le sol, les corps rampent pour effrayer la méchante trapéziste. Les jambes, pourtant inexistantes de l'homme tronc, se font interminables. Alors que les monstres de *Freaks* n'étaient jusque-là jamais affreux, ils présentent, dans la scène finale, des transformations qui font peur à en mourir (d'où le destin tragique de Cléopâtre). Ici, comme il en était question avec Murnau, l'ombre matérialise une idée, « un actant maléfique » (*ibid.*). Néanmoins, elle devient non plus la trace d'une délimitation, mais l'ouverture de la forme projetée, à l'image de ce qu'analyse Victor Stoichita dans *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Weine : l'ombre délie la main recroquevillée ; sur le mur, le poing se desserre (*op. cit.*). Ce dans quoi la forme se perd est aussi une échappatoire pour le corps qu'elle redessine. L'ombre peut ainsi dissoudre son lien avec la forme. Dans *Cat People*, le monstre est sans formes et multiforme en même temps. C'est précisément l'ombre qui altère continuellement la dimension des corps et des objets tout en matérialisant une présence. Bien loin des exigences de la lisibilité, elle est inventive et n'est contrainte à aucune règle puisqu'elle se reformule à même le mouvement (les déplacements de l'ombre de Nosferatu, l'évolution dans l'espace des *freaks*, les mouvements des vagues dans la piscine). Par conséquent, elle nous pousse à nous interroger sur les formes de son affranchissement.

Il peut y avoir des ombres sans modèles, et cette dissociation permet de les appréhender comme objets. Si tel est le cas, l'ombre n'insérerait-elle pas un autre type de flou dans l'image ? Et ce flou ne se dévoilerait-il pas pour redécouvrir la façon dont le net cesse d'être l'unique moyen d'entrer dans le sensible ? N'interrogerait-il pas autrement le visible et, par là-même, le sensible ? Encore une fois, Victor Stoichita, en ce sens, nous lance sur une piste. Attrapons la balle au vol. L'ombre participerait aussi à la création et inventerait de surcroît les formes d'un mode de perception sensible. A l'occasion de la Mostra de Venise, Alyosha Saari interroge Philippe Grandrieux sur son rapport à l'image sombre. L'auteur souligne ce que nous constatons face à ses films : il y a de grandes zones d'ombre qui deviennent des zones de tâtonnement, de flottement, introduisant une autre forme de flou que celui dont il était question dans le halo lumineux des gros plans du cinéma classique. Ce flou est ici une région où les corps se cherchent, où leurs parties arrivent à s'extraire du noir : « quand je tourne, les moments où j'ai un désir très grand, je suis presque perdu dans l'image. Sur *Sombre* à plusieurs reprises il m'était arrivé de fermer les yeux...en cadrant [1]. » Dans ses films, la forme à peine perceptible rappelle ce que nous dit Victor Stoichita de l'ombre, dès lors qu'elle « nous

## 5. Quelques questions soulevées par une "Brève histoire"...

---

est présentée comme flottant dans un espace indéfini » (Stoichita, p.211), à l'image des déplacements dans la maison dans *Un lac*. Dans *La Vie nouvelle*, ce sera lorsque Mélanie avance vers la scène dans la séquence chantée. Filmer dans l'obscurité induit un rapport différent à l'image, elle la lie immédiatement au désir : celui de voir mais aussi celui de donner à voir autrement, en sentant. Car l'ombre annule la surface de figuration et génère des formes non figurées. « C'est un rapport à la lumière, un rapport au désir et à la lumière. Au moment où le désir est le plus grand ça correspond à un certain type de lumière, à un certain type de définition et un certain type de focale et là l'image devient juste, au sens où elle devient une image que je désire. [2] » C'est alors que la mise en scène retrouve les problématiques du cinéaste et celles du cinéma : le voir n'est jamais donné d'avance. Il faut désirer pour voir, il faut aller chercher le visible, et, paradoxalement, c'est dans le noir qu'il apparaît. Il se révèle à nous dans des apparitions inattendues. C'est ce qui opère dans la séquence réalisée avec une caméra thermique pour *La Vie nouvelle*. « Les plans à caméra thermique c'est venu de...Je voulais tourner dans le noir complet. Pas de projecteurs infra-rouges. C'était la seule possibilité, elle ne dépend pas de la lumière mais de la chaleur du corps. Et je voulais avoir cette expérience là, de tous ses corps, les acteurs et moi dans le noir complet, une espèce de cécité absolue. C'est dans une situation très concrète qu'on peut arriver à produire des choses. [...] je pense que les conditions dans lesquelles on se place, les modes de tournage sont des conditions très importantes au niveau de la mise en scène. [3] » Et il y a bien une production nouvelle ici. Les corps apparaissent ou disparaissent grâce à la chaleur et cette chaleur les reformule tantôt humains, tantôt animaux, tantôt monstres, à chaque instant, dans leurs variations. La forme n'est plus dépendante d'autre chose que d'elle-même. Ce qu'elle génère, ce sont des zones de visibilité floues. La caméra renverse le rapport de subordination à la lumière et l'ombre fait apparaître une nouvelle tension sensible dans l'opposition chaud *versus* froid. Se créent des zones de flottement autres à travers le renouvellement incessant des formes qui rendent visibles les luttes à l'œuvre dans le corps. L'ombre rend sensibles les indécisions du corps en créant des espaces flous qui l'arrachent à la forme.

Finalement, le flou qui s'installe entre l'apparition et la non-apparition, la frustration qu'il génère et l'altération voire l'aliénation qu'il provoque, relance toute la question du désir cinématographique et « met en relief l'analogie entre "ombre" et "image filmique" » (Stoichita p. 162). Au cinéma, il ne faut pas tant entrer dans la lumière que sortir de l'ombre. Ce n'est pas une tache qui s'installe sur l'écran mais bien de la lumière projetée, toujours en lutte pour ne pas être avalée par la salle sombre. C'est ainsi que « le noir, lui aussi, à sa façon, circule. Il se pose significativement sur telle partie de l'image, parfois il la dévore toute entière » (*op. cit.*). Finalement, la composition excède les limites du cadre pour jouer par rappels et prolongements avec ses bords. Le cinéma pourrait lui aussi revendiquer sa brève histoire de l'ombre. Elle est toujours prête à rattraper la lumière. C'est dans le noir que l'ombre se débat.

### Notes

[1], [2], [3] Philippe Grandrieux. Propos recueillis par d'Alyosha Saari, le 4 mars 2009.

<http://www.stardust-memories.com/un-lac-entretien-avec-philippe-grandrieux/>, consulté le 10 mars 2009.

### Bibliographie

ALEKAN, Henri. [1983] 2003. Des lumières et des ombres. Paris : Librairie du Collectionneur.

AUMONT, Jacques. 1995. *L'Œil interminable*. Paris : Séguier.

## 5. Quelques questions soulevées par une "Brève histoire"...

---

BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin. 2000. *L'Art du film. Une introduction*. Bruxelles : De Boeck Université.

PINEL, Vincent. [1981] 1999. *Vocabulaire technique du cinéma*. Coll. « 128 ». Paris : Nathan. CERF, Juliette. 2009. *Cinéma et philosophie*. Coll. Les petits cahiers. Paris : Les Cahiers du cinéma.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. 1991. *La lumière au cinéma*. Paris : Les Cahiers du cinéma.

STOÏCHITA, Victor. 2005. *Une brève histoire de l'ombre*. Paris : Droz.