III. LE LANGAGE LUMINEUX

Symbolique du noir et du blanc

Sous cette appellation, envisageons d'abord une grammaire du clair et de l'obscur, du blanc et du noir. L'art lumineux classique repose sur un affect fondateur, du jour et de la nuit. Il y a là une vaste connotation première, où la clarté ou blancheur est du côté du bien, du bon, de la joie, de la vie, alors que l'obscurité ou noirceur est du côté du mal, du néfaste, de la peine, de la mort (1).

Pourtant, à l'origine au moins, les choses sont plus ambiguës qu'il n'y paraît. L'expressionnisme a été un peu trop vite résumé à cette grammaire manichéenne, réduit en un combat entre blanc-Bien et noir-Mal, entre clarté et obscurité, entre l'esprit et les ténèbres. (Certes, ce combat règle le *Faust* de Murnau, notamment en son début où s'affrontent l'Archange de blancheur et le Malin de noirceur ; néanmoins, à la fin du film où la neige ensevelit Marguerite et son bébé, la blancheur est devenue mortelle). En vérité l'expressionnisme (au sens le plus large : ce sera sensible jusque chez Lang ou Pabst) entretient une formidable ambiguïté, affichant ce que les ténèbres peu-

---

1. On s'en tient ici à une vaste symbolique. Cependant, la signification ne va pas sans la sensation : telle noirceur sera terrifiante aussi d'être brûlante, telle blancheur le sera aussi d'être glaçante (ou l'inverse), tel gris sera chaud ou froid, etc.

trouvera donc deux fois plus éclairé que les fonds ! (Le rapport-type entre l'attaque, l'ambiance et le contre-jour étant : 3-2-1. Soit 3+1 sur les acteurs, 2 sur les fonds.)

Ainsi encore la *core-light*, lumière à la fois dramatisante et hiérarchisante, organisée autour d'un noyau centré sur les acteurs, l'aire du jeu au cœur de laquelle figure logiquement la star, et laissant donc le reste du cadre, champ ou décor alentour à l'arrière-plan.

Mais la *north-light* (excellemment sternbergienne) n'échappe pas à la règle : elle n'est pas qu'érotisante (mise en valeur de la chevelure et du visage) et esthétisante (référence à Rembrandt et à sa lumière zénithale), elle est aussi idéologisante, principalement réservée à la star qu'elle élit entre tout et tous (Dietrich, en l'occurrence).

Le triple impératif dramatisation-hiérarchisation-lisibilité n'est pas toujours facile à respecter. La dramatisation et la hiérarchisation impliquent de mettre en valeur ceci et d'estomper cela : elles peuvent aller contre la lisibilité. (Elles y allaient sans hésitation dans l'expressionnisme : le classicisme les tempèrent au nom de la lisibilité.) Mais entre la dramaturgie lumineuse et la volonté de hiérarchiser, il peut y avoir aussi des tensions. Tout ceci implique souvent d'étranges contradictions dans l'éclairage.

A commencer par le fait que l'éclairage des acteurs n'obéit pas ou plus à la logique d'éclairage des décors alentour : ils sont tous deux dramatisés, mais les acteurs priment sur les décors (13). Une hiérarchie allant parfois jusqu'à l'incohérence. Cas de figure annexes mais flagrants : pour que l'acteur reste bien lisible, on l'éclaire même s'il se tient dans une zone d'ombre, ou l'on gomme l'ombre que devrait jeter sur lui un autre acteur à ses côtés, etc. Ce qui amène à des démultiplications arbitraires de sources (pour effacer une ombre) et renforce encore l'artificialité de l'éclairage. La mise en lumière des corps passe devant (littéralement, les acteurs se tenant le plus souvent à l'avant-plan) celle des décors, l'une et l'autre ne coïncidant plus toujours.

Mais cette contradiction apparaît plus flagrante encore dans les plans rapprochés de visage, éclairés de façon spécifique, souvent en total contresens par rapport à l'éclairage global perçu dans les plans plus larges : l'éclairage du gros plan n'est pas moins dramatisé, il l'est souvent autrement, car celui-ci prime (hiérarchie du regard) sur les autres plans, imposant

13. N'en citons qu'un exemple, flagrant : *Jules César* de Mankiewicz.

Cependant, chez Bresson, la rupture avec l'éclairage classique de studio n'est que pure volonté, sans que celle-ci rencontre des contraintes matérielles ; et il faudra d'ailleurs quelques films pour que Bresson rompe radicalement, à cet égard aussi, avec le théâtre : on rencontre encore du modelé signifiant dans *Les Anges du péché* et *Les Dames du Bois de Boulogne* (superbement éclairé par Philippe Agostini, formé dans le cadre du studio classique).

En retour, l'image Nouvelle Vague procède bien d'une rencontre entre une volonté éthique-esthétique et des contraintes matérielles, d'abord financières (comme pour Rossellini). Ainsi la démarche de principe de la Nouvelle Vague : ne pas éclairer du tout, ou le moins possible, en veillant à se placer dans des conditions de tournage (lieux, etc.) qui le permettent. Echo tout à la fois d'une rupture avec la surabondance d'éclairages caractéristique du studio classico-académique, d'un parti pris naturaliste-réaliste le plus simple et sobre, et d'un manque de moyens. Ainsi, plus spécifiquement, la « lumière d'aquarium » égale en tous points, que certains (adversaires de la Nouvelle Vague) ont voulu tenir pour (seule) emblématique de la Nouvelle Vague, obéit assurément à une volonté esthétique — réalisme, neutralité de sens, rupture avec l'éclairage structuré du studio, libération des acteurs et de la caméra —, mais elle est aussi la résultante de données triviales : tournage express, sans grands moyens d'éclairage, en appartements relativement étroits aux murs et plafonds inamovibles ; toutes données qui obligeaient quasiment un Coutard ou un Almendros à éclairer au plus vite et au plus simple, par réflexion sur les murs et plafond (25).

Cependant, l'époque était au clair en ce début des années soixante : d'où des murs blancs dans les logements, mais aussi un goût photographique pour une certaine clarté, ambiante et sobre, des images, dont Almendros signale l'origine dans la photographie de mode, les jeunes opérateurs pratiquant dès lors un peu tous un éclairage neutre réfléchi sur des surfaces claires (murs, parapluies, plaques de polystyrène). Ce qui n'empêche pas Almendros d'être rétrospectivement critique envers un tel éclairage : s'il en salue les avantages — simplicité réaliste et liberté de mouvement, fin du « *laborieux treillis de lumière en dentelle* » —, il y voit un « *appauvrissement de l'image* » et

25. Preuve que la volonté esthétique reste première : l'appartement d'*Une femme est une femme* ayant dû être reconstitué en studio, avec plafonds amovibles, Godard a fait garder ceux-ci, qu'il a fait éclairer (avec des floods) comme en site réel. D'après le décorateur Bernard Evein, intervenant au Colloque « Peinture-Cinéma », Quimper, mars 1987.

vent avoir de séduisant, d'attirant, ce que l'ombre peut avoir de réconfortant qui enveloppe, protège le corps et repose l'esprit ; et inversement ce que la lumière peut avoir de redoutable, de terrifiant, clarté qui expose, attaque les corps et éblouit l'esprit. L'écran démoniaque (bien plutôt qu'expressionniste : merci à Lotte Eisner) héritant en cela de l'esprit romantique allemand (2).

Le code fondateur est donc originellement ambigu, ouvert. Il a une lecture massive, où blanc égale Bien et noir égale Mal. Mais il a aussi une lecture paradoxale, où cela se retourne. Précisément, il y aura deux héritages possibles de l'expressionnisme.

L'un est direct, évident, et largement dominant. De *L'Aurore* de Murnau au *Jour se lève* de Carné, pour dire au plus vite, le mal(-heur) appelle la noirceur, le bon(-heur) appelle la blancheur (3). Ou encore, version sociale de cette même connotation, dans *Metropolis* de Lang ; les esclaves dans les profondeurs obscures, les maîtres dans les hauteurs claires. Un clivage qu'on retrouverait d'ailleurs à l'échelle de tout le cinéma hollywoodien : d'un côté les films noirs et leur image *low key*, sombre (Warner et RKO notamment), de l'autre les comédies brillantes et leur image *high key*, lumineuse (MGM et Paramount notamment). D'un côté les bas-fonds, la crise (dépression-prohibition), de l'autre la vitrine, le bien-être.

Mais il y a eu aussi des cinéastes qui ont su hériter indirectement, subtilement et paradoxalement, de l'expressionnisme et de l'ambiguïté de son code. Minoritaires certes, mais certainement pas mineurs, puisqu'il s'agit de rien moins que Stroheim, plus encore Sternberg, et *a fortiori* Dreyer. Lesquels (chacun à sa façon, bien sûr) sortiront par en haut de l'expressionnisme, en explorant ce fait que la lumière, le blanc, puisse être plus cruelle et terrifiante encore que les ténèbres, le noir (4). Terreur du blanc : terreur de la lumière et avec elle de l'espace, du temps, de l'esprit à l'état pur. Ce que Dreyer, tout particulièrement, explorera, mettant en jeu dès *Jeanne d'Arc* (et jusqu'à *Ger-*

2. Sur la filiation de l'écran démoniaque avec l'esprit romantique allemand, notamment sur le thème du réconfort de l'ombre, voir Lotte Eisner, *L'Ecran démoniaque*, pp. 45-47, *op. cit.*

3. On cite ces deux films car y alternent de façon très lisible des moments de malheur (obscurité) et de bonheur (clarté).

4. Il s'agit bien d'auteurs sortis de l'expressionnisme. Qui marque les premiers Sternberg (*Les Nuits de Chicago, Les Damnés de l'océan, L'Ange bleu*), à l'image attirée par le noir, avant une démarche vers la clarté ou blancheur (*L'Impératrice rouge, La Femme et le pantin*, et jusqu'à *Anatahan*). Qui marque les premiers Dreyer (du *Président* à *Michael* via *Pages arrachées*), l'expressivité photographique s'estompant dans *Le Maître du logis*, avant l'épure de *La Passion de Jeanne d'Arc*.

trud) une blancheur par excellence obtuse, qui de ce fait même ne cesse d'inquiéter. Blancheur dreyérienne (sur laquelle on reviendra à divers titres) qui, pour s'en tenir ici à une connotation entre Bien et Mal, les fusionne (et Bazin notera, à propos d'*Ordet*, qu'elle « *est tout à la fois la couleur de la mort et de la vie* ») (5).

Preuve que le code n'était pas originellement fermé ou « bétonné », ces grands auteurs aussitôt le revisitent, sinon le retournent. Mais le gros du cinéma classique ne suivra pas Stroheim, Sternberg ou Dreyer, qui s'en tiendra à une lecture primaire, massive, du code basique.

Mais encore et surtout, disparaîtra généralement le travail d'une image dont soit la noirceur soit la blancheur exprime quelque terreur. Ce en quoi il n'y avait pas opposition, quoique leurs voies fussent contraires, entre Murnau qui déclare que « *créer de l'ombre est plus important que de créer des éclairages* » (6) et dont toute l'œuvre, à partir de *Nosferatu* et jusqu'à *Tabu*, tend vers le noir, comme celles de Borzage, Vidor ou Epstein (pour ne citer qu'eux) ; pas d'opposition donc entre ces cinéastes de la noirceur et Stroheim, Sternberg ou surtout Dreyer qui tendent inversement mais symétriquement vers la blancheur, autre expression d'une même terreur.

Il convient d'évoquer également le gris. Certes, l'image originelle (sur pellicule orthochromatique) n'est pas sans connaître l'opacité obtuse de gris anthracite, cotoyant des noirs bitumineux et des blancs plâtreux ; il y a là comme une pétrification de matière(s) qui va de pair avec la figure obvie d'une lumière tueuse et de ténèbres mortelles. Densité et intensité du gris qui se tempérera, quoiqu'il en reste quelque chose au travers même de son inféodation à un sens parfaitement obvie, comme dans ces gris métalliques langiens déjà évoqués, puis s'amenuisera toujours plus.

Pour l'essentiel, c'est à l'autre bout du cinéma et de son histoire que le gris nous reviendra, avec la modernité, cette fois comme trace d'un lien opaque et obtus entre l'homme et le monde (de Rossellini à Pasolini, de Bresson à Godard, de Wenders à Garrel) ; de même que chez des classiques paramodernes (à cet égard au moins) comme Dreyer, Bunuel, ou Ozu (plutôt que Mizoguchi). De plus, en toute conscience de convoquer ainsi une couleur ou valeur par nature ambivalente-ambigüe, indéterminée-incertaine ; ce que Dreyer par excellence cultive ou programme (classicisme épuré, où le sens

5. André Bazin, *Le Cinéma et la cruauté*, Flammarion, 1975. Article dans *France-Observateur*, 1956.

6. Cité par Lotte Eisner dans son *Murnau*, p. 68, Paris, Éd. Le Terrain vague, 1964.

se, quoique autrement dès lors : dans le sens d'un réveil du spectateur, d'une alarme. Par décharges ou flashes lumineux, clignotements clarté/obscurité : mise en état d'alerte, signe d'une conscience éblouie/aveuglée, expression d'un monde paniquant : ainsi du Bergman de *Persona* au Godard d'*Alphaville* (13).

On peut alors parler d'une fonction alarmante de la lumière, sorte de répondant à sa puissance hypnotique. Dans l'expressionnisme, il s'agissait d'envoûter le spectateur, son regard et sa conscience, en convoquant une puissance ensorcelante du cinéma et de sa lumière, en une sorte d'exorcisme par invocation du mal (historiquement ambiant). Chez les Soviétiques, il s'agissait de mobiliser le spectateur, son regard et sa conscience, en convoquant un pouvoir agitateur du cinéma et de sa lumière, en une sorte d'activisme militant. Désormais, il s'agit plutôt d'une panique du regard et de la conscience devant un monde décidément incompréhensible.



La puissance létale, portée à l'état de figure par Murnau (*Nosferatu*).

13. On reparlera de ces films et de cette alarme dans le cadre de la fonction dynamique-rythmique.

Fonction dramatique

Entendue au sens large, il n'est classiquement guère d'autre fonction de la lumière, essentiellement inféodée à la dramaturgie, contribuant au premier chef aux modulations d'atmosphère dramatique du récit. L'art classique consiste à subjectiviser ou « psychologiser » la lumière en lui faisant partager les drames humains : à tous égards, sous quelque aspect qu'on l'aborde.

Fonction-mère du classicisme photographique, à quoi se ramènent donc toutes les autres (14).

Si la lumière peut être dramatisée, c'est qu'elle s'y prête de par nature. L'art classique va jouer d'un drame proprement ontologique (au plein sens du mot : où l'être de la lumière, et donc du cinématographe, renvoie à l'être en général, humain en particulier). A savoir une dualité, un déchirement de l'être intime de la lumière entre clarté et obscurité, doublé d'une déperdition ou perte ; celle-ci étant l'expression dans l'espace et le temps de ce déchirement : la clarté finit en obscurité (l'un des aspects de l'évanescence de cette im-matière, cette matière-souffle qu'est la lumière). Ainsi Sternberg parle-t-il de « *la dramatique aventure de la lumière* » qui « *part d'un point où elle a le plus d'éclat et s'égare dans une direction jusqu'à perdre toute sa force* », et conclut : « *Le voyage des rayons représente l'aventure et le drame de la lumière. L'histoire de la lumière, c'est l'histoire de la vie* » (si Sternberg exprime la perte, on a vu que Kurtz, face à l'expressionnisme, disait le déchirement, la différenciabilité) (15).

Déchirement constitutif et perte fatale : on mesure la parité profonde entre ce drame essentiel de la lumière et la tragédie existentielle de l'être humain. On le mesure singulièrement dans l'expressionnisme, qui exacerbe le déchirement, c'est-à-dire le choc du clair et de l'obscur (voyez Lang ou Pabst), et

---

14. Aumont a dégagé, avant nous, trois grandes fonctions de la lumière, au cinéma comme en peinture : symbolique, dramatique et atmosphérique — remarquant lui-même que celle-ci n'était qu'une dimension de celle-là. En somme, nous n'aurions à faire qu'à une vaste opération symbolique, se traduisant essentiellement dans la dramatisation et, ponctuellement, en quelques figures symboliques spécifiques (lumière divine, aura lumineuse des êtres surnaturels, paradis surexposé, image négative de l'autre monde ou encore silhouettage). Jacques Aumont, *L'Œil intermissable : cinéma et peinture*, chap. 6, Paris, Librairie Séguier, 1989.

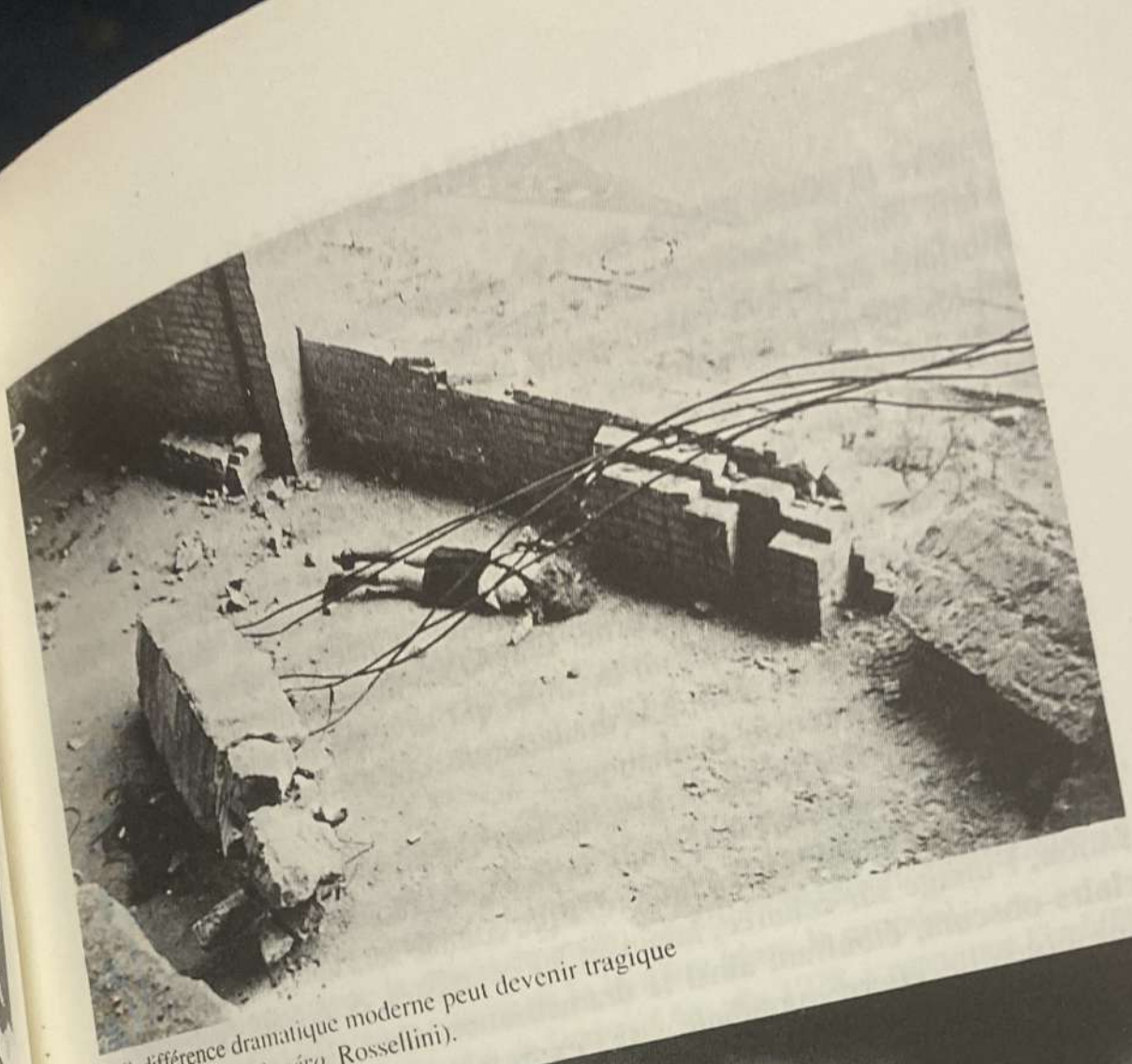
15. Josef von Sternberg, « Plus de lumière », *Cahiers du cinéma*, n° 63 et 64, oct. et nov. 1964 (pour la première citation), et *De Vienne à Shanghaï : les tribulations d'un cinéaste*, Flammarion, 1989 (pour la seconde citation).



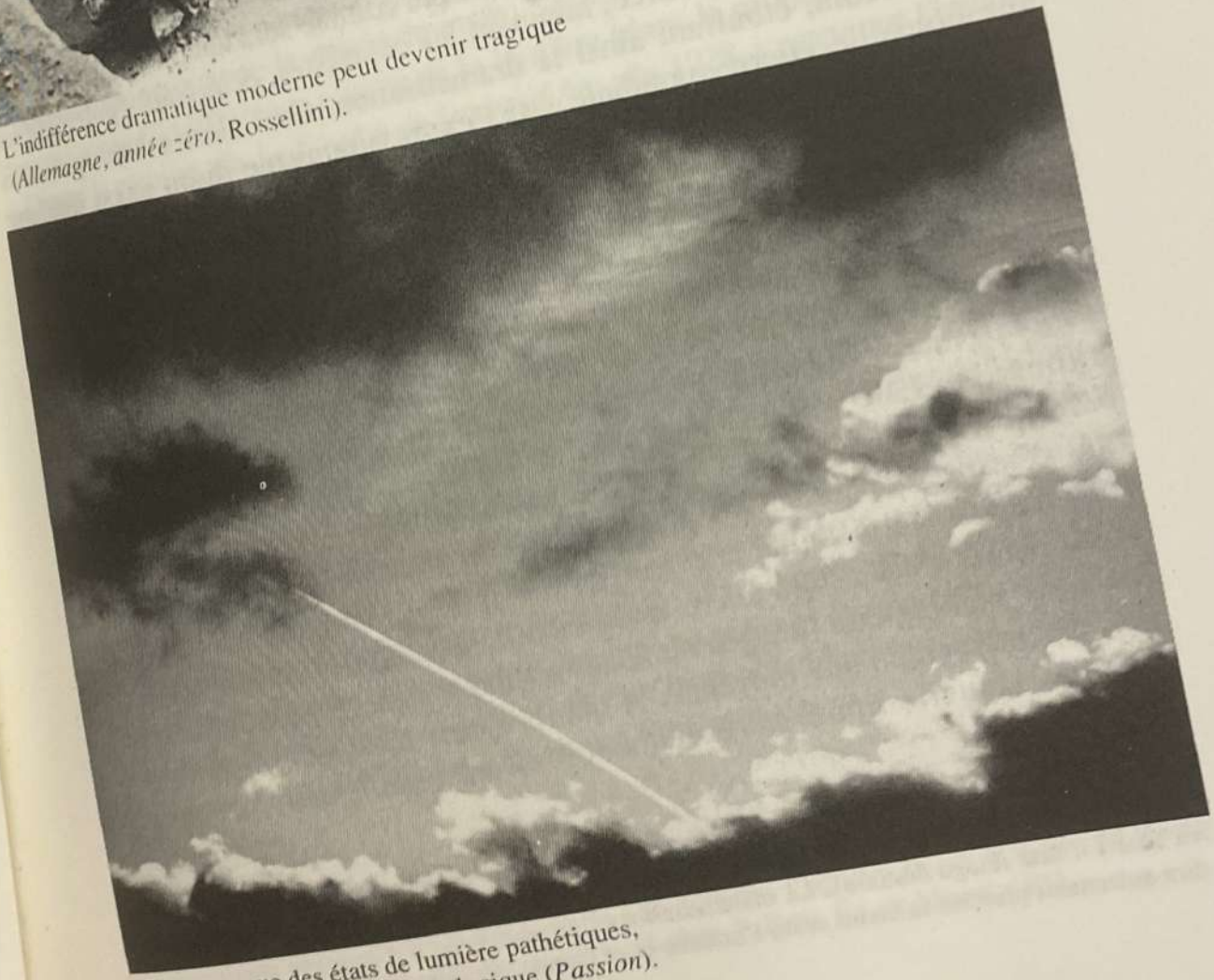
A l'origine expressionnisante de l'art classique, une forte dramatisation était à l'œuvre (*Dr Mabuse*, Lang).



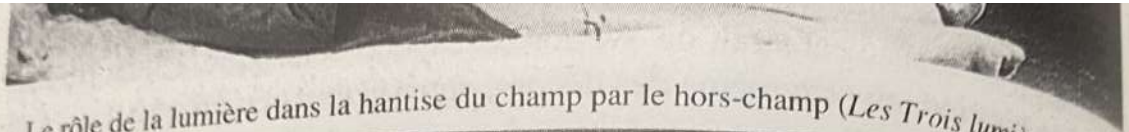
Ce que maintient ou retrouve un Welles (*Macbeth*).



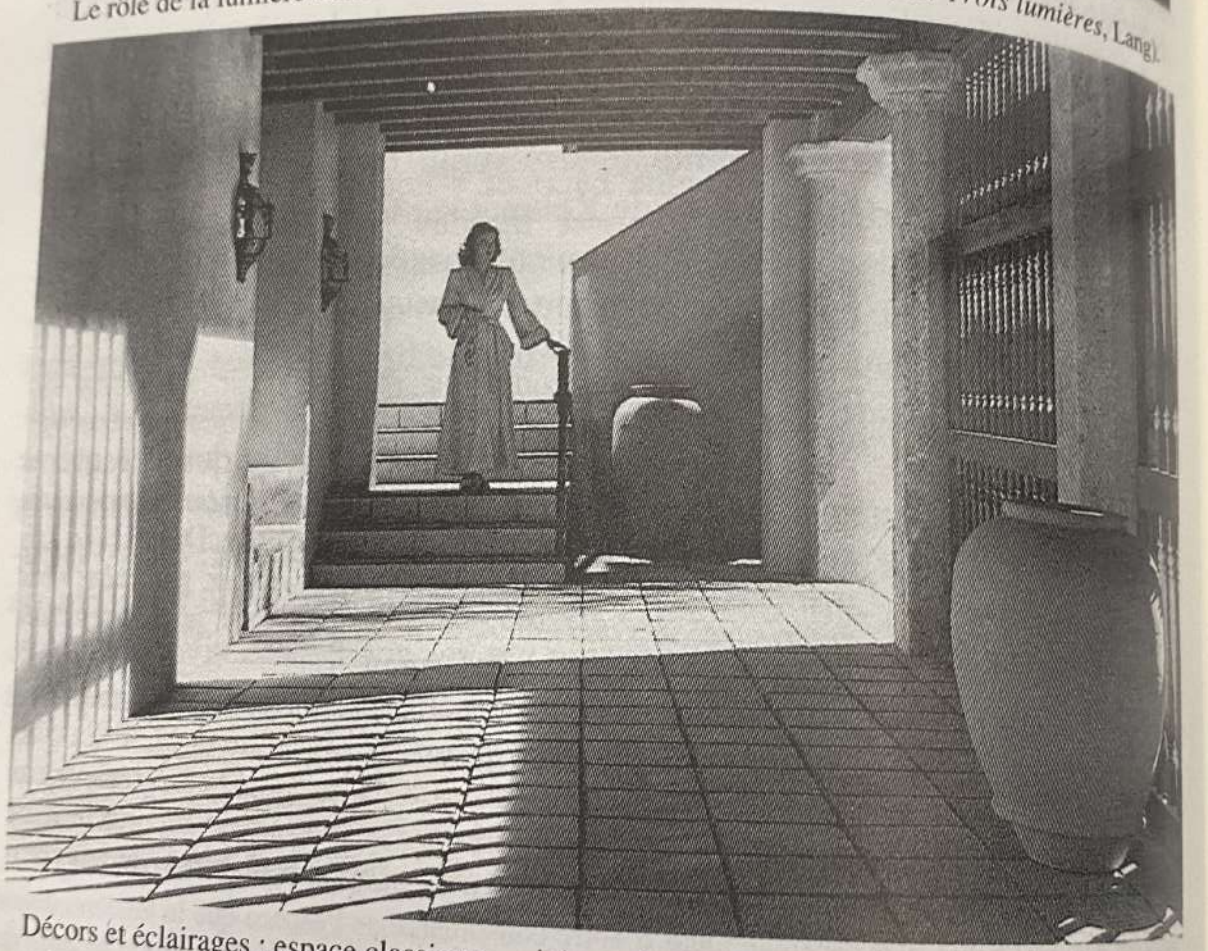
L'indifférence dramatique moderne peut devenir tragique (*Allemagne, année zéro*, Rossellini).



Godard traque des états de lumière pathétiques, chante un grand mystère ontologique (*Passion*).



Le rôle de la lumière dans la hantise du champ par le hors-champ (*Les Trois lumières*, Lang).



Décors et éclairages : espace classique — ici,carcéral ou mécanique —, expression d'un monde unisensé (*Le Secret derrière la porte*, Lang).

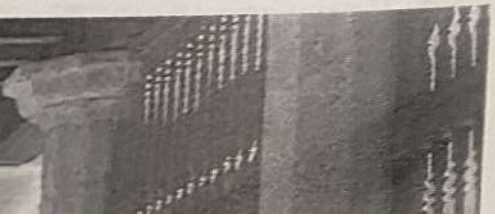


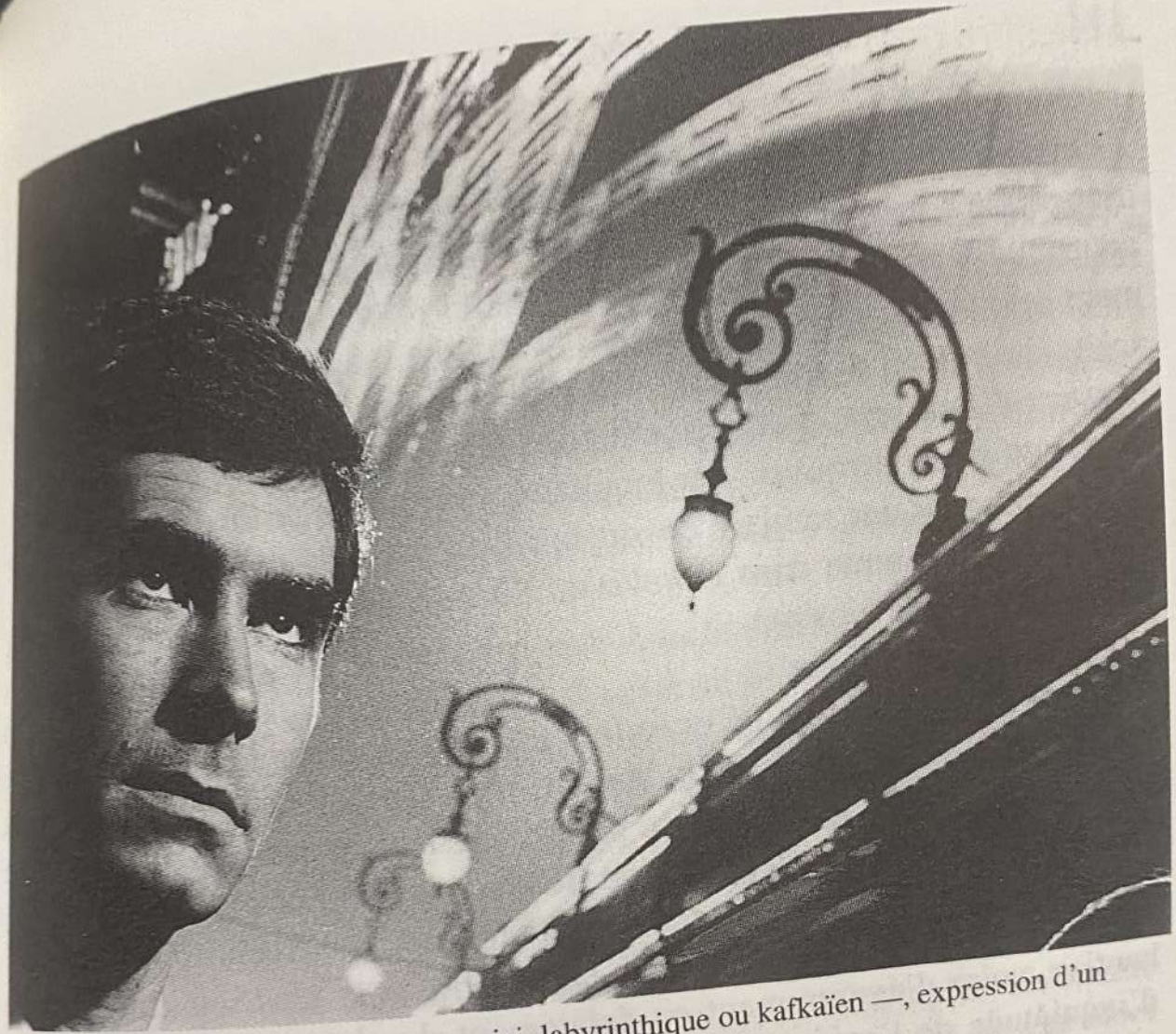
Décors et éclairages : espa
monde insensé (*Le Procès*



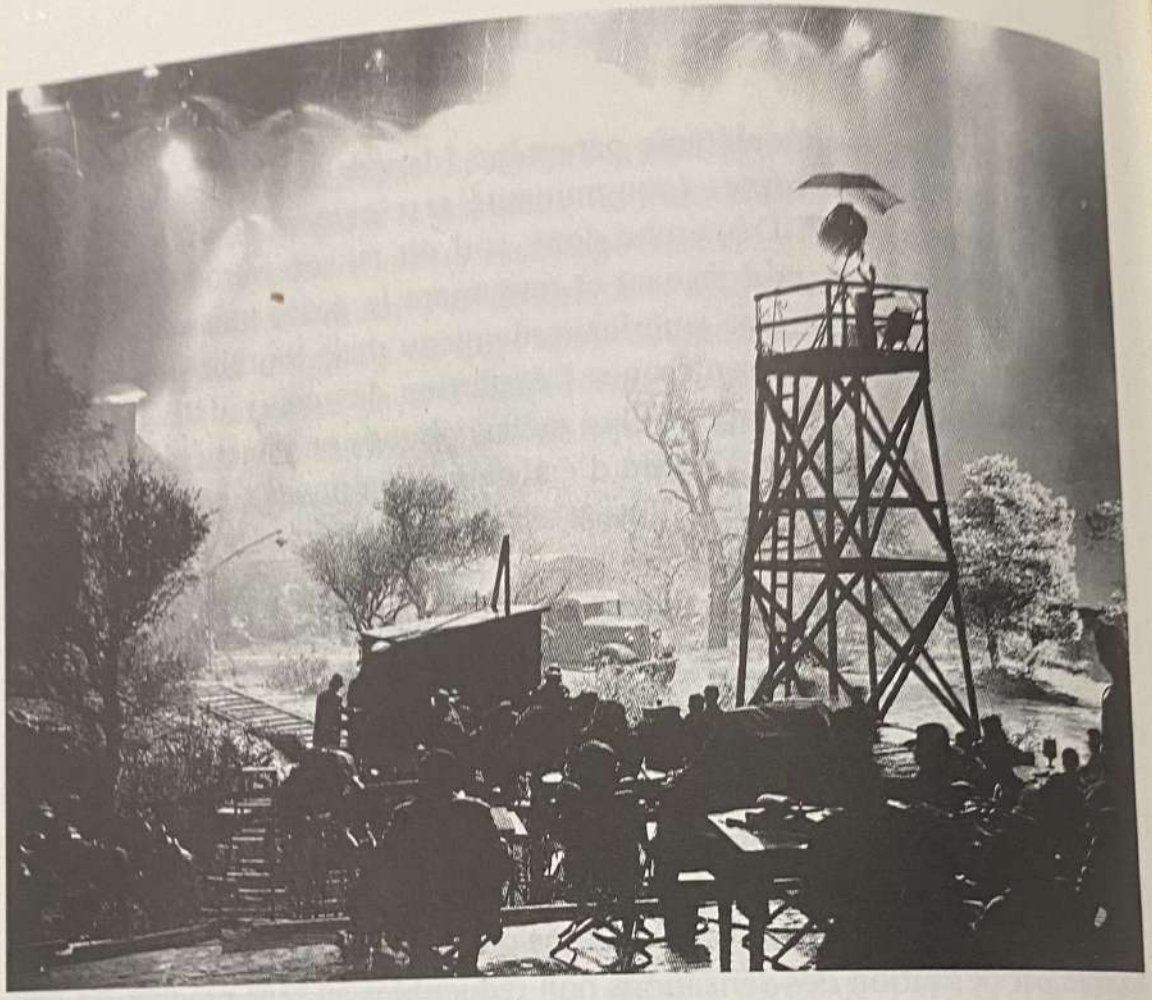


np (*Les Trois lumières*, Lang).

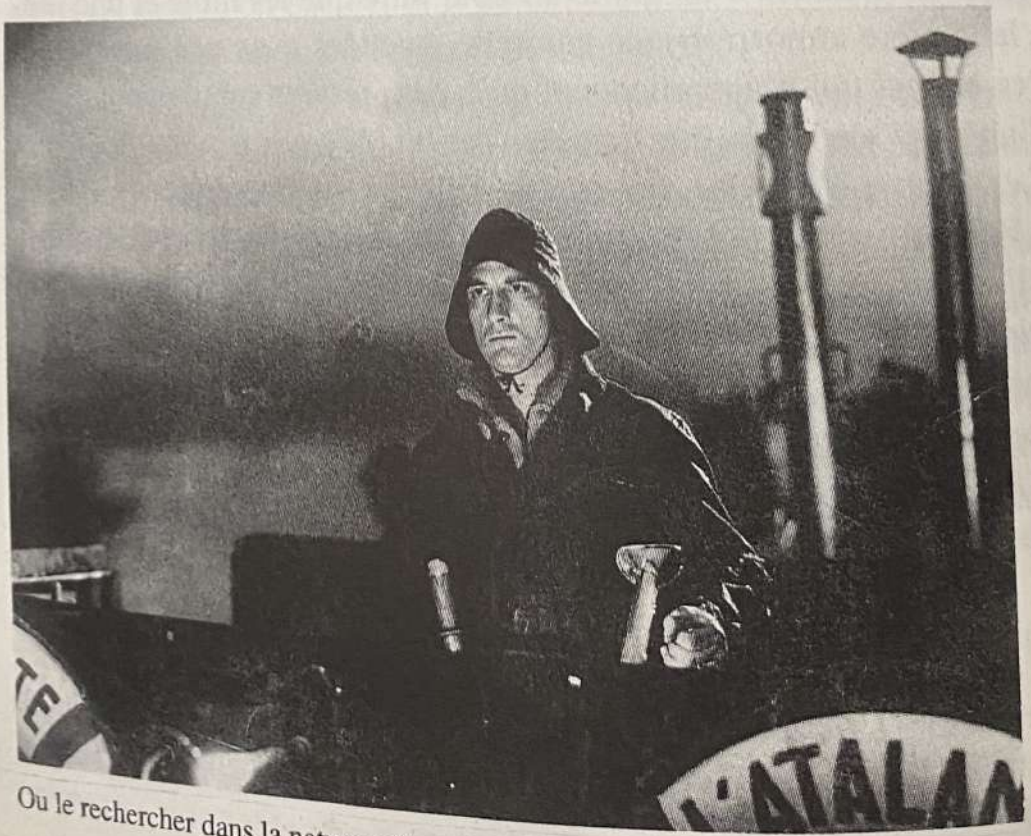




Décors et éclairages : espace baroque — ici, labyrinthique ou kafkaïen —, expression d'un monde insensé (*Le Procès*, Welles)



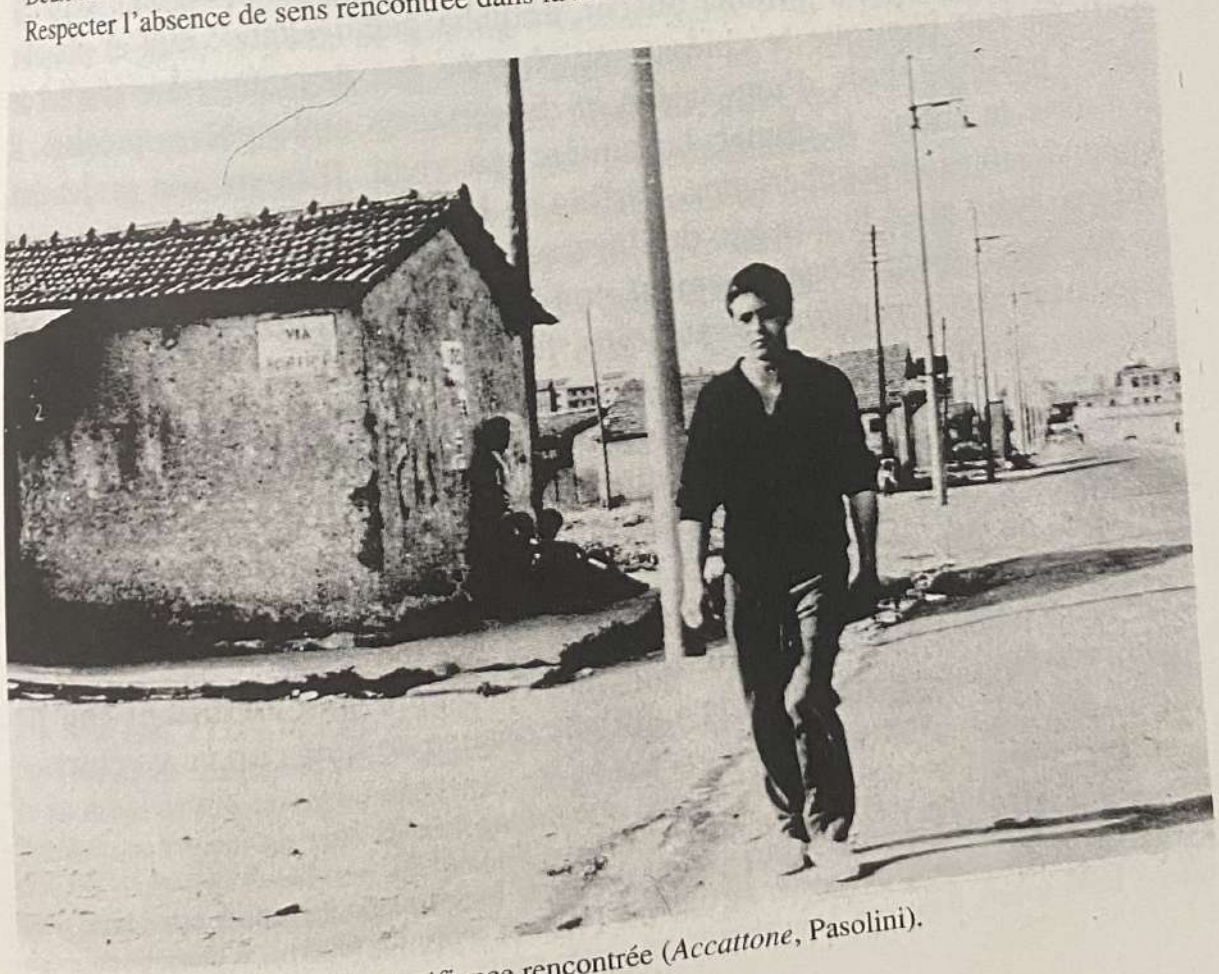
Deux attitudes classiques.
Fabriquer un atmosphérisme signifiant (tournage de *Cape et poignard*, Lang).



Ou le rechercher dans la nature même (*L'Atalante*, Vigo).



Deux attitudes modernes.
Respecter l'absence de sens rencontrée dans la nature (*La Collectionneuse*, Rohmer).



Ou amplifier en béance l'insignifiance rencontrée (*Accattone*, Pasolini).