



HAL
open science

Du visible au visuel : pouvoir du noir dans la Magie nouvelle

Veronique Perruchon

► **To cite this version:**

Veronique Perruchon. Du visible au visuel : pouvoir du noir dans la Magie nouvelle. Kessler, Frank; Larrue, Jean-Marc; Pisano, Giusy. Machine. Magie Média, Presses universitaires du Septentrion, p.151-160, 2018, 978-2-7574-2332-5. 10.4000/books.septentrion.37949 . hal-04466470

HAL Id: hal-04466470

<https://hal.univ-lille.fr/hal-04466470v1>

Submitted on 19 Feb 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.

Du visible au visuel : pouvoirs du noir dans la Magie nouvelle

Véronique Perruchon
Université Lille 3

La « Magie nouvelle¹ » est un art trompeur dont une partie des déclinaisons scéniques s'appuie sur les illusions d'optique et la perturbation des repères. Le noir invité sur ses plateaux offre un cadre propice à révéler les apparitions les plus irréelles : les corps en scène, affranchis des contraintes du réel, provoquent la rencontre avec le « sentiment magique ». À travers une expérience sensorielle, le spectateur plonge dans un univers irrationnel et envoûtant qui a le pouvoir évocatoire de « l'image ouverte » (Georges Didi-Huberman). Le noir immersif a la faculté de détourner l'opacité de l'écran du *visible* jusqu'à revêtir les qualités du *visuel*. Des spectacles comme *Vibrations* (2010) et *Nocte* (Cie 14:20) ou encore *Les Limbes* (Cie Monstre[s], 2014) permettront d'en décliner les occurrences. Cependant, si cette approche magique du noir semble des plus « nouvelles », sa mobilisation a jalonné l'histoire de la magie. Cet article va donc se pencher dans un premier temps sur une recontextualisation de l'usage du noir dans l'histoire de la magie, avant d'en décliner les modalités et les enjeux contemporains propres à la Magie nouvelle.

Rappels historiques du rapport entre magie et lumière

Communément, le terme « magique » est employé pour qualifier un phénomène incroyable et réalisé sans trucage, voire sans aide humaine, « c'est magique » dit-on. Dans le domaine spécifique de la magie spectaculaire, cette acception est connexe au pacte spectatoriel selon lequel le magicien va « tout montrer » au spectateur et que corollairement celui-ci va « tout voir ». Ce que décline le titre explicite autant que séduisant d'un des premiers ouvrages de

1.- Label créé par Raphaël Navarro, Clément Debailleul et Valentine Losseau.

vulgarisation de l'art des magiciens : *La Magie blanche dévoilée ou Explication des tours (...)* de 1784². Cette curiosité va de pair avec le désir de savoir auquel le théâtre et les spectacles se sont adaptés. Le grand plaisir du spectateur jusqu'à la fin du XVIII^e siècle était d'assister à la transformation des décors à vue. On aime comprendre et voir les mécanismes, mais aussi rêver : être suspendu entre raison et émerveillement des sens. Déjà Fontenelle, quelques décennies plus tôt en 1686, inscrivait ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* dans cette ambivalence : « on veut savoir plus qu'on ne voit³ » plaçant la *libido sciendi* de Pascal sous le sceau du désir interdit. Voir et davantage même, désirer voir, relève non pas alors d'une simple curiosité intellectuelle, mais du plaisir de la transgression⁴. Fontenelle s'exalte encore par la métaphore du spectacle : « je me figure toujours, dit-il, que la nature est un grand spectacle qui ressemble à celui de l'Opéra. Du lieu où vous êtes à l'Opéra, vous ne voyez pas le théâtre tout à fait comme il est ; on a disposé les décorations et les machines, pour faire de loin un effet agréable, et on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font tous les mouvements⁵ ». Mais Fontenelle propose à son interlocutrice, la Marquise, de partager un autre plaisir, celui de voir l'envers ou les dessous du théâtre : « vous êtes si bien disposée à entrer dans tout ce que je veux vous dire, que je crois que je n'ai qu'à tirer le rideau, et qu'à vous montrer le monde⁶ ». Tendance qui ira en s'amplifiant, car « savoir » sera incontestablement le maître mot du bien nommé « siècle des Lumières ». Le XIX^e siècle est alors l'époque des magiciens techniciens, scientifiques, montreurs de phénomènes physiques qui participent à la vulgarisation scientifique de manière ludique. C'est le temps des scientifiques illusionnistes ou escamoteurs qui exhibent la science dans les foires à travers des célébrités populaires, comme *La Femme Torpille* ou *L'Homme Accumulateur*. Le genre se développe et son succès amène Jean-Eugène Robert-Houdin (1805-1871) à se faire construire, en 1845, en plein cœur de Paris au Palais royal, un théâtre spécialement équipé pour la magie dans lequel il maniait aussi bien des apparitions-disparitions que les effets de l'électricité à travers ses « Soirées Fantastiques ». Au-delà de la physique amusante, la magie s'inscrit donc dans le domaine du visible et entre dans le XX^e siècle par un jeu entre opacité et transparence où l'illusion réside sur le principe d'une fausse complicité : le magicien prétend tout montrer, comme le démontrent

2.- Henri Decremps, *La Magie blanche dévoilée ou explication des tours*, Paris, Langlois, 1784.

Noter la présence du participe passé du verbe « dévoiler » assigné à la magie « blanche », supposant à la fois la présence d'un voile et d'une magie non blanche. Ce que la suite de l'article abordera.

3.- Bernard Le Bouyer de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, coll. « GF – Littérature et civilisation », Paris, Flammarion, 1998 [1686], p. 62.

4.- En 1686, lors de la première publication des *Entretiens*, les jansénistes avaient réactivé une tradition chrétienne ramenant au péché de vanité le désir de savoir. Réminiscence du péché originel selon lequel Adam et Ève croquèrent le fruit de l'arbre de « la science du bien et du mal », arbre qui était « agréable à la vue » et qui leur ouvrit les yeux à tous deux, leur faisant voir leur nudité. *Ibid.*

5.- *Ibid.*, p. 64 sq.

6.- *Ibid.*

les affiches des grands shows du magicien américain Howard Thurston⁷. Cette déclinaison de la magie comme domaine du visible est renforcée en prestidigitiation par l'usage des gants blancs et du retroussage des manches en agitant les doigts de manière fluide comme preuve d'absence de trucage. La magie se fait en pleine lumière au sens propre et figuré, et c'est sur cette pseudo-complicité avec le spectateur que s'appuie le scénario des tours.

La tendance ira en s'amplifiant dans le courant du xx^e siècle par l'ajout des paillettes à l'univers de la magie, au point d'en devenir la signature. Ce que l'on retrouve dans la classification des numéros. Il n'est qu'à se référer à la table des matières de l'ouvrage de Max Dif, *Histoire illustrée de la prestidigitiation*⁸, ou à celui de Maurice Saltano, *Les Magiciens : le monde fantastique de l'illusionnisme*⁹, pour s'en persuader : chapitre 1 « Apparitions et disparitions », chapitre 2 « L'Argent », et le dernier chapitre à la fois explicite et évocateur « Avant d'éteindre les projecteurs... » qui atteste la présence de la pleine lumière. L'argent est un sujet et une thématique esthétique très utilisée en magie, notamment par Howard Thurston et son show « The million dollar mystery¹⁰ » qui incarnait, en 1929, le rêve d'une impossible richesse, par les « paillettes » qui lui sont associées. La magie rejoint alors la féerie et son univers pailleté que l'on retrouve dans l'imagerie populaire des dessins animés de Walt Disney, depuis *Fantasia* (1940) où Mickey incarne *L'Apprenti sorcier*¹¹. D'une manière générale, en Amérique comme en Europe, le pouvoir des fées est associé à un jet de poudre magique pailletée. L'association de la magie à la féerie se retrouve sur les scènes et les shows télévisuels comme ceux de Maurice Saltano et Monique Dorian, qui forment un couple de vedettes internationales du music-hall et de la magie des années 1950 et 1960. Cette fascination n'est pas nouvelle, comme en témoigne la thématique aussi bien dans les contes populaires que dans les féeries théâtrales, où les pouvoirs magiques apportent depuis des siècles¹² argent et pierres précieuses en même temps que l'opulence¹³. Bien que la différence notable réside dans le fait que le spectateur de magie assiste à des prodiges merveilleux et que celui du théâtre adhère à une illusion en connaissance de cause, les procédés pour emmener le spectateur dans l'univers du merveilleux et de l'illusion féerique sont les mêmes en agissant sur le pouvoir de fascination. De là à associer la magie à la poésie, il n'y a qu'un pas, comme en témoigne le chapitre « La

7.- Voir dans le présent ouvrage le texte de Jacques Ayroles et Giusy Pisano.

8.- Max Dif, *Histoire illustrée de la prestidigitiation*, Paris, Maloine, 1986. Voir aussi, Max Dif, *Histoire et Évolution des techniques de la prestidigitiation*, Paris, éd. par l'auteur, copyright Maxime Roux, 1971-1973, 3 volumes.

9.- Bernard Joubert et Maurice Saltano, *Les Magiciens : le monde fantastique de l'illusionnisme*, Paris, Syros/Alternatives, 1990.

10.- Voir dans le présent ouvrage le texte de Jacques Ayroles et Giusy Pisano.

11.- Avant d'être une séquence du long-métrage *Fantasia* (1940), *L'Apprenti sorcier* a d'abord été un court-métrage des studios Disney en 1937, dont la trame s'inspire du poème de Goethe de 1797 et de sa mise en musique par Paul Ducas en 1897.

12.- Jean de la Fontaine, « La poule aux œufs d'or », in *Fables*, livre V, 1668, et les déclinaisons du thème dans les contes, voir Francis Lacassin (éd.), *Si les fées m'étaient contées... 140 contes de fées de Charles Perrault à Jean Cocteau*, Paris, Omnibus, 2003.

13.- Voir dans le présent ouvrage le texte de Lise Jankovic.

Poésie » du livre de Maurice Saltano déjà évoqué, dans lequel l'auteur désigne la magie comme une « beauté surréelle, un monde de perfection, léger, doux et lumineux¹⁴ ». Le duo magie et merveilleux se retrouve dans l'association de la lumière et du merveilleux, dont l'origine spectaculaire remonte aux « Plaisirs de l'Île enchantée » à Versailles en 1664¹⁵. L'enchantement poétique associé au faste lumineux permet à Louis XIV d'éblouir littéralement ses courtisans¹⁶.

Dans le domaine de la magie, si la lumière est associée aux différentes déclinaisons thématiques (savoir, connivence, pouvoir, argent, merveilleux, féerie, poésie), elle est aussi et probablement avant tout, une nécessité technique. Éblouir le spectateur, attirer son regard par la « misdirection » en créant des zones de lumière, sont des procédés qui s'appuient sur des données techniques tout comme les décors à rideaux pailletés et le vêtement à paillettes moulant le corps de l'assistante susceptible de disparaître auxquelles s'associent d'autres procédés techniques comme les costumes à manches, les capes et les chapeaux pour le magicien. C'est ainsi qu'en déclinant les nécessités techniques, toute une imagerie et un imaginaire se sont constitués à travers une dramaturgie propre à la magie blanche, magie de la pleine lumière et des paillettes.

Noir et obscurité comme conditions spectaculaires de l'effet magique

À l'opposé, un autre univers s'est historiquement et parallèlement constitué, celui de la magie du mystère et des domaines occultes. Cette magie noire, associée au plaisir de l'effroi, est relative au domaine de l'invisible qui a traversé les siècles depuis les *Fantasmagories* d'Étienne-Gaspard Robertson. Hors des théâtres, les *Fantasmagories* héritières de la lanterne magique non seulement exigeaient le noir dans la salle, mais en jouaient pour créer l'atmosphère propice à l'angoisse générée sur le spectateur par les apparitions. Dans ses *Mémoires*, Robertson (1764-1837), qui s'attarde davantage sur les anecdotes et circonstances de ses voyages en aéronaute que sur l'explication de ses *Fantasmagories*, raconte néanmoins une situation qui confirme ce fait : « un jour, en effet, que j'avais la salle pleine, et que le public, composé de l'élite de la société, attendait, dans une obscurité complète, des émotions de sépulcres et de revenants, un cri soudain fit tressaillir tout le monde¹⁷ ». Au théâtre c'est l'époque de la pleine lumière, sauf pour les effets météorologiques ou spéciaux. Seuls les théâtres optiques réclament l'obscurité.

14.- Bernard Joubert et Maurice Saltano, *op. cit.*

15.- Fêtes elles-mêmes héritières de ballets de cours et autres fêtes privées dont la plus connue : *Le Ballet comique de la reine*, de Balthasar de Beaujoyeux, donné en 1581 à l'ouverture de la Salle du Petit Bourbon. Cette fête inaugura, en France, le principe des mises en scène luxueuses, avec machines, décors, lumières et feux d'artifice dont le livret donne un aperçu scénique dans lequel le déploiement fastueux est rendu par l'abondance des signes de richesse.

16.- Voir Véronique Perruchon, « Lumière et pouvoir », in *Noir : lumière et théâtralité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 34-40.

17.- Étienne-Gaspard Robertson (Étienne-Gaspard Robert de son vrai nom), *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson*, t. II, Paris, Rignoux, 1833, p. 177.

Concernant les phénomènes d'apparition, l'environnement du noir est une nécessité technique. Ainsi en est-il des spectacles dans le noir pour faire ressortir certains éléments par fluorescence. Le principe est ancien. Au XIX^e siècle, dans un ballet intitulé *Les Quatre Éléments* (1834) donné à la Gaîté, on cherche à rendre les effets d'apparition et de disparition par jeu de contraste entre le blanc et le noir : les danseurs, « des squelettes dont la charpente était dessinée sur un maillot collant, en blanc sur fond noir », évoluaient dans une pénombre, « la rampe était baissée et il ne restait qu'une vague lueur pour apercevoir le ballet ». Et de temps en temps, « ils faisaient volte-face ; leur maillot n'ayant aucun dessin par-derrière, ils disparaissaient complètement dans le fond noir uniforme sur lequel ils ne se détachaient plus »¹⁸. L'effet produit relève du prodige et de l'escamotage, comme le furent également ceux des premiers films de Méliès qui avaient pour fonction une démonstration de transformations magiques, et se faisaient sur ce principe de théâtre noir et non de montage. C'est le magicien et metteur en scène allemand Ben Ali Bey qui sera le créateur du *théâtre noir* (*black art*) en 1885, spectacle entièrement dédié aux effets magiques dans le noir. Dans les années 1920, le *théâtre noir* se développe avec Oskar Schlemmer au Bauhaus et *La Danse des bâtons* (1926). Cette tradition se perpétue ensuite à Prague, dans les années 1950, avec l'utilisation de lumières ultraviolettes, dans un mélange de théâtre traditionnel, pantomime et ballet où les objets et les corps se détachent sur un fond noir en privilégiant une vision surnaturelle, mais que l'industrialisation du spectacle a repris pour les circuits touristiques. Le principe, indépendamment des questions esthétiques de bon ou de mauvais goût, repose sur le fait que la scène est entièrement noire ainsi que les costumes des comédiens rendus invisibles, alors que les objets et accessoires manipulés se détachent en couleurs vives, pour créer des effets visuels spectaculaires. Le principe nommé « lumière noire » permet de faire ressortir les couleurs dans le noir avec une impression de fluorescence, car éclairées par une partie du spectre lumineux seulement¹⁹. Ce théâtre noir exige l'obscurité absolue de la salle ainsi qu'un dispositif entièrement noir, les éléments de couleur blanche ressortent de façon singulière, non naturelle et semblent s'animer seuls, planer et voler, apparaître et disparaître comme par magie. C'est un procédé différent techniquement de celui de la « lumière noire » qui repose sur l'utilisation des ultraviolets. Ce sont les Ballets Loïe Fuller (dix ans après sa mort) qui en apporteront l'usage scénique en 1938, lors d'un ballet salle Pleyel, en « Lumière noire ». Techniquement, la lumière noire combine l'usage de lampes spéciales, soit des lampes équipées de verre de Wood qui ne laisse filtrer que les rayons ultraviolets (radiations proches), soit des lampes tubes à fluorescence (appelées souvent à tort « néons »), et un support blanc dont la fluorescence sera rendue visible par les lampes idoines. Quoiqu'il en soit des procédés utilisés pour faire surgir une apparition, le noir est ici un

18. – Ludovic Celler, *Les Décors, les Costumes et la Mise en scène au XVII^e siècle, 1615-1680*, Paris, Liepmannshohn & Dufour, 1869, p. 14.

19. – La « lumière noire », dont la longueur se situe entre 405 et 375 nanomètres (entre le violet et l'ultra violet), dénie à l'œil la perception des autres couleurs, ce qui provoque l'effet de luminescence.

support plastique et environnemental, mais aussi un moyen de donner au corps disparu, mais deviné, un poids et une dynamique dédouanés de la gravitation et de la masse de sa corporalité. Le théâtre noir, en ce sens, devient un cadre dans lequel le spectateur fait une expérience sensorielle par procuration. L'apesanteur semble être possible comme dans les spectacles de Philippe Genty où des personnages flottent dans les airs parmi les planètes. Également plasticien et quelque peu magicien, Philippe Genty travaille avec la matière poétique que recèlent les perturbations spatio-temporelles. Cependant, d'un point de vue technique, il n'utilise pas la lumière noire, mais un « couloir » (traversée) de lumière dont les modalités techniques ont été précisément définies par son éclairagiste, Pascal Laafli. Le principe lui permet d'éclairer les différents objets en jeu, sans révéler les procédés, ce qui leur donne une consistance plus réaliste tout en invitant au rêve. Le noir environnant permet de réaliser scéniquement ce procédé.

Le principe magique repose traditionnellement sur l'inclusion du spectateur qui devient partie prenante, caution et garant : il est de connivence et acquiesce à la véracité des faits et à l'absence de trucage, ce qu'incarne l'esthétique des spectacles de magie et de prestidigitation donnés en pleine lumière. Cependant, le principe magique peut aussi reposer sur une autre forme d'inclusion du spectateur qui n'est plus de connivence avec le magicien pour cautionner la véracité des faits ou l'absence de trucage, mais pour constater les pouvoirs qui échappent aussi bien au spectateur qu'au magicien. Le magicien devenant une sorte de médium entre un phénomène inexplicable et le public. D'un point de vue esthétique et technique, on peut dessiner, par ces deux orientations, une nouvelle appréciation de l'opposition entre la Magie blanche (en pleine lumière) et la Magie noire (dans l'obscurité), autrement dit entre le visible et l'invisible. On pourrait aussi rapporter ces oppositions à celles de deux formes spectaculaires théâtrales qui se dessinent au cours du XIX^e : d'une part, le théâtre de cabaret où le plaisir ludique et la démarche sociale sont associés à ceux de « la sortie », et d'autre part, le théâtre d'art, voire d'avant-garde qui appelle un changement de comportement du spectateur qui s'adonne à une forme d'intériorisation du plaisir esthétique. Extériorité *versus* intériorité, comme il y eut deux protocoles spectaculaires en magie : lumière *versus* obscurité.

Magie nouvelle, du visible au *visuel* : réaliser l'imaginaire de l'artiste

La Magie nouvelle, courant dont Raphaël Navarro est l'un des fondateurs ainsi que le porte-parole, est un art trompeur dont l'intérêt réside dans la dramaturgie scénique. Les spectacles de Magie nouvelle, en s'appuyant sur les illusions d'optique et la perturbation des repères, ont pour enjeu le détournement du réel, entendu que le réel est le matériau de base de la Magie nouvelle, comme le mouvement l'est à la danse, le son à la musique, la couleur à la peinture, etc. La question fondamentale que posent les spectacles de Magie nouvelle est dès lors la manipulation de ce matériau inédit.

En Magie nouvelle, la magie n'a pas d'existence en soi, elle ne peut être qu'au service d'un propos scénique. Corollairement, la figure du magicien peut disparaître ou se muer en personnage. C'est le cas d'Étienne Saglio dans *Le Soir des Monstres* et de Yann Frisch dans *Le Syndrome de Cassandra*, spectacles à la croisée de l'illusionnisme, du théâtre d'objet, de marionnettes, et du clown. Ce principe peut également générer des productions magiques sans « magicien ». Lorsque Clément Debailleul collabore avec les compagnies Pentimento (*Identités numériques*, 2008), Vivre dans le feu et Louise Levêque (*Plus loin*, 2014) ou avec son frère peintre Louis Debailleul (*Horizons*, 2012) pour des installations ou des performances plastiques, les créations de ce spécialiste des données numériques incarnent l'idée que la magie puisse vivre et exister sans nécessairement passer par le magicien, les moyens technologiques pouvant selon lui être considérés comme les partenaires essentiels pour la création du « sentiment magique » dans des contextes non magiques *a priori* : « dans l'illusion propre à la peinture, la surface s'ouvre, la profondeur survient, la couleur s'illumine. Un mouvement sourd, implicite est né²⁰ ».

Le maître mot de la Magie nouvelle, c'est la dramaturgie. Le courant se donne l'objectif de réaliser l'imaginaire de l'artiste et chaque spectacle est doté d'une dramaturgie spécifique qui mobilise toutes les composantes artistiques. Ainsi en est-il de la lumière dont Elsa Revol est la créatrice principale. Son travail s'inscrit dans un projet où s'articulent plaisir du spectacle et réalisation de l'objectif de l'artiste, quelle que soit la luminosité nécessaire, de la pleine lumière à l'obscurité, de manière à créer une visibilité ou une invisibilité. Ainsi, *Baltasse* de Yann Frisch demande un plein feu tandis que *Les Limbes* d'Étienne Saglio nécessite l'obscurité. La Magie nouvelle n'est pas réductible aux spectacles nécessitant l'obscurité. Pour autant, le pacte spectatoriel de la Magie nouvelle n'est plus dans l'esthétique du visible pour tout montrer ; le pacte du spectateur ne repose plus sur le critère de la connivence dans le cautionnement de l'effet magique, mais sur l'acceptation du détournement du réel. Le réel reposant sur des repères culturels (croyances), la perception des cinq sens (vue prioritaire), la cognition (reconstitution cognitive du réel perturbé ou récupération par le cerveau des informations reconstituées). Certes, ce nouveau pacte repose sur celui, bien connu en littérature, de la « suspension consentie d'incrédulité²¹ », mais cette adhésion commune le temps d'un spectacle autour d'une autre réalité ou d'une réalité modifiée et détournée relève à plus grande échelle de celle que partage toute communauté à travers sa culture²². Le noir est d'abord un médium propice à disposer le spectateur à entrer dans ce réel modifié.

20.- Théâtre Auditorium Poitiers (6 juillet 2011), *Vibrations | Interview de Clément Debailleul* [Vidéo en ligne], <https://vimeo.com/26060991>.

21.- « The willing suspension of disbelief », théorie de Samuel Taylor Coleridge donnée dans *Biographia Literaria, or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Londres, R. Fenner, 1817, comme corollaire à « la foi poétique ». Il s'agit ici d'une adaptation contemporaine d'une formule qui n'a pas rien à voir, à l'origine, avec le spectaculaire.

22.- Ce que Valentine Losseau, anthropologue et dramaturge de la Cie 14:20, étudie à travers les préjugés cognitifs. Voir Sébastien Bazou, « Valentine LOSSEAU », site Artefake : l'art de l'illusion, <http://www.artefake.com/Valentine-LOSSEAU.html>.

Le noir et la Magie nouvelle

Le noir n'est pas *rien*, il n'est ni invisible ni inconsistant, il *est*. Ce n'est pas parce que dans le noir, il n'y a rien à voir que le noir signifie qu'il n'est rien. Il n'y a rien à voir, mais nous *voyons* le noir. Le noir n'est pas du côté de l'invisible. Il n'est pas non plus illusion de perception : il peut la provoquer, mais n'en est pas une. Car si « l'illusion de perception », rappelle Clément Rosset, « allie l'invisibilité à l'inconsistance²³ », ce n'est pas le cas du noir. En revanche, le noir est neutre. S'il est chargé d'un sens ou d'une expressivité, c'est bien parce que nous projetons sur lui les nôtres. Tout l'art de la Magie nouvelle tient dans cette « magie » : faire voir le noir en le sortant de sa neutralité comme un signe ou une abstraction. Il entre dans une construction qui repose sur l'altérité comme l'a éprouvé Pierre Soulages au contact de sa peinture : « ma peinture est faite par moi qui suis au monde et par qui la regarde et qui est au monde lui aussi. Je ne vois donc pas pourquoi je passerais par le détour d'une représentation²⁴ ». Constitutif du spectaculaire qui tend à représenter non plus les réalités du monde extérieur, mais des réalités psychiques, le noir confère à la scène la dimension d'un espace mental sur lesquelles se projettent toutes les parts de l'ombre, esthétiques et métaphoriques.

Le noir est donc d'abord un cadre sur la scène et c'est pourquoi la Cie 14:20 s'est fait construire une boîte noire totalement autonome et mobile appelée Monolithe. Son aspect extérieur est celui d'une boîte rectangulaire (8 m x 12 m x 7,70 m) laquée en noir brillant. Autoportée, elle est montée sur 73 pieds ajustables, posés sur des cales de bois. À l'intérieur, le Monolithe est une salle de spectacle de 84 places assises entièrement équipée techniquement. Le Monolithe donne à la compagnie une totale indépendance pour s'assurer des conditions nécessaires à ses spectacles de magie, à savoir un noir total. Les spectateurs qui se rendent dans le Monolithe sont d'abord saisis et conditionnés par l'architecture et le visuel du Monolithe : la boîte noire incarne tout à la fois l'attrait spectaculaire séculaire par son aspect brillant, l'invitation à une expérience esthétique (être enfermé dans une boîte dans le noir), comme au temps des spectacles optiques, et la neutralité contemporaine d'une promesse de commencement. Le Monolithe dans toute sa dimension hiératique et archaïque incarne la richesse de cette complexité spectaculaire.

Le noir invité sur les plateaux de la Magie nouvelle offre alors un cadre propice à révéler les apparitions les plus irréelles. L'environnement scénique dans le noir stimule particulièrement le principe perceptif des perturbations visuelles. De cadre, le noir devient composante et participe à l'écriture scénique propre aux reconstitutions cognitives et au travail du cerveau qui se tissent à travers le rythme scénique dans l'alternance entre visibilité et invisibilité, phénomènes d'apparitions et de disparitions inattendues comme dans *Ellipse*. Le noir assez récemment mobilisé dans les spectacles devient désormais

23.- Clément Rosset, *L'Invisible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 10.

24.- Pierre Soulages, *Outrenoir*, entretiens avec François Jaunin, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2012, p. 16.

un ressort dramaturgique, une composante dramatique et une caractéristique esthétique. Dans ces spectacles, l'artiste créateur porte la fonction de représenter l'invisible dans un rapport global au spectateur au-delà des limites fournies par une culture donnée du réel. À travers l'expérience sensorielle du noir invisible et unifiant, le spectateur plonge dans un univers irrationnel et envoûtant. Il partage le même réel modifié que l'artiste ou que les individus sur scène. L'absence d'écran ou de « quatrième mur » crée une union au-delà de la séparation scène-salle. Selon Clément Debailleul, le principe magique ne repose plus sur des effets, mais sur l'éprouvé, sur une réception spectaculaire à l'épreuve d'un « sentiment magique ». Concrètement, ce sont les corps en scène (humains ou non, balles, plastique, méduses...) affranchis des contraintes du réel qui provoquent la rencontre avec le « sentiment magique ». On assiste à un déplacement du visible vers une intériorisation : au-delà du visible, le spectateur fait l'expérience du « visuel ». Car le noir a les qualités de « l'image ouverte », dont Georges Didi-Huberman donne les caractéristiques dans l'ouvrage qu'il lui dédie²⁵. Distinguant le *visuel* du *visible*, il avait déjà alerté sur les méfaits de la « tyrannie du visible » qui fait « écran » au visuel²⁶. Entendu que le visuel appartient au spectateur, libre de projeter dans l'image une incarnation qui lui est propre, détournant ainsi l'opacité de l'écran du visible de façon positive. Le visuel, chargé du sensible, porte la densité et la profondeur humaine, tandis que le visible est une imitation désincarnée. L'image ouverte est donc inséparable de l'incarnation dont elle est porteuse. Ouverte aux sens (sensations) du spectateur, elle l'est au sens (signification). L'univers scénique des spectacles qui « baignent » littéralement le spectateur dans le noir a le pouvoir évocatoire de « l'image ouverte » (Georges Didi-Huberman). Car le noir immersif a la faculté de détourner l'opacité de l'écran du visible jusqu'à revêtir les qualités du visuel.

Le noir invite le spectateur à dépasser le visible pour entrer dans les profondeurs du visuel, vivre une « expérience intérieure²⁷ » non loin probablement du merveilleux propre à la magie. Pour l'artiste en scène, l'expérience du réel modifié passe aussi par l'épreuve du noir. Pour Aragorn Boulanger qui en a fait une de ses caractéristiques esthétiques de danseur notamment avec le spectacle *Ellipses*, être dans le noir est un nouvel état à apprivoiser. Ce spectacle repose sur une alternance de noir et de lumière qui construit une dramaturgie de la disparition dans le contexte du « Cabaret magique » de la compagnie 14:20. Dans *Ellipses*, le noir est une composante dramatique au même titre que le mouvement, le temps, l'espace et la lumière. Le noir crée un nouvel espace-temps lié à la question de la disparition qui hante son travail. Le paradoxe de ces laps de temps dans le noir, selon Aragorn Boulanger, est « qu'on n'est pas vu alors qu'on est regardé²⁸ », ce

25.- Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

26.- Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 64.

27.- Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, op. cit., p. 25.

28.- Aragorn Boulanger, entretien avec l'auteure, le 28 mai 2015 à Lille.

qui induit une continuité dans le geste et de l'état dans lequel se met le danseur. Dans *Ellipses*, le corps est comme arraché aux lois de la physique qui sont troublées, dans un temps et un espace redessinés par les lumières dont le noir est une composante. Le personnage-danseur, dans un déplacement et une gestuelle hyperralentie, emmène le spectateur au seuil de la réalité et du rêve. Le noir n'est plus un obstacle, mais permet au contraire de créer un espace où les repères réels et irréels sont floutés, ou même inutiles : seul son propre corps est un repère pour tout mouvement, déplacement, ralenti, accélération dans un réel détourné de ses empreintes initiales. Du visible au visuel, le noir dans les spectacles de Magie nouvelle a le pouvoir de détourner le réel en jouant avec les failles, les troubles et les incertitudes propres au « sentiment magique ».