
« NOIR ET BLANC EN LIBERTÉ »

A) PRATIQUES ALTERNATIVES

- Pratiques alternatives en argentique

Quelles sont les pratiques alternatives à un noir et blanc formaliste induit par l'industrie ? Quels en sont les possibles contre-pouvoirs et comment s'élaborent-ils ?

La persistance radicale du noir et blanc en pellicule dans le cinéma récent relève le plus souvent de démarches singulières, à travers des politiques de laboratoires indépendants (tels que L'Abominable et MTK en France¹¹⁴, Sector 16 et Andec en Allemagne, Super-8 Lab aux Pays-Bas ou ZebraLab en Suisse¹¹⁵). Cela s'explique par une réversibilité du noir et blanc inattendue et presque paradoxale : si la pellicule argentique noir et blanc est abandonnée dans le cinéma *mainstream* (en concurrence avec un numérique imbattable économiquement¹¹⁶), elle prédomine dans les laboratoires

¹¹⁴ Cf. Pip CHODOROV, « The Birth of a Labo, L'Abominable, MTK et l'histoire du réseau des laboratoires indépendants en France » in, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France, op. cit.*, p. 519-521.

¹¹⁵ L'Abominable pour parler d'un des laboratoires les plus connus a été fondé par le cinéaste Nicholas Rey en 1996. Situé en banlieue parisienne à Asnières-sur-Seine puis à La Courneuve depuis 2012, l'espace est une forme de super extension d'un laboratoire amateur. Il met à la disposition des cinéastes les outils qui permettent de développer la pellicule, de la travailler, de la monter et d'en tirer des copies de façon indépendante.

¹¹⁶ En effet, « de nos jours étant donné que la pellicule noir et blanc n'est plus traitée par les laboratoires, ce travail est plus coûteux, et surtout plus complexe. [C'est pour cela que] depuis les années

indépendants, car son développement est plus simple (notamment au niveau chimique¹¹⁷) et nettement moins onéreux. Le noir et blanc développé de façon artisanale serait donc un choix d'autonomie financière autant qu'une prise de liberté technique¹¹⁸ face à l'économie cinématographique dominée par une « couleur figurative ». Les laboratoires indépendants permettraient ainsi de s'affranchir de normes basées sur une hiérarchie inébranlable.

Dans l'industrie audiovisuelle, la prise de vue est la plupart du temps déléguée à un chef opérateur. Le développement, le montage et les copies (etc.) sont pareillement abandonnés à un spécialiste. Des laboratoires artisanaux remettent en cause ce partage des tâches.¹¹⁹

Si un travail en noir et blanc peut s'élaborer à la prise de vue en travaillant les contre-jours, les éclairages en faibles ou très violentes lumières (et/ou en variant les temps d'ouverture du diaphragme de la caméra¹²⁰), il n'est pas dit qu'un laboratoire traditionnel accepte de le faire. Le choix d'un processus autogéré permet d'éviter que ces partis pris soient perçus comme des erreurs par des techniciens qui suivent les normes.¹²¹

1990, les cinéastes travaillent avec une pellicule en couleurs et enlèvent celles-ci numériquement. » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 83.)

¹¹⁷ Jürgen Reble le notifie : « Concernant le traitement chimique, le noir et blanc s'est révélé bien plus intéressant que le matériau couleur. » (Jürgen REBLE, « Chimie, Alchimie des couleurs (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 153.) En cela la donne n'a pas changé. William Moritz le rappelle : « Quand on commença à faire des films expérimentaux dans les années 1920, souvent avec un petit budget et sans producteur, on ne se préoccupait pas de la couleur, qui aurait constitué un souci supplémentaire. » (William MORITZ, « Musique de la couleur, cinéma intégral (1995) », *ibid.*, p. 9.)

¹¹⁸ Nicole Brenez précise : « Une forme récente de regroupement est celle du Laboratoire, par laquelle les cinéastes assurent leur autonomie technique. Autour de la mise à disposition d'un parc matériel (caméras, tables de montage, bacs de développement...) » (Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du Cinéma, Les petits Cahiers, 2006, p. 15.)

¹¹⁹ En cela les cinéastes suivent les préceptes radicaux de Fernando Solanas, qui désireux d'aller *Vers un troisième cinéma* (1968) s'exclamait dans ce texte manifeste : « il faut renverser le mythe des techniciens irremplaçables. » (Solanas cité par *ibid.*, p. 14.)

¹²⁰ Le film *Ouverture* (2010) de Christopher Becks en est un bon exemple.

¹²¹ Rose Lowder raconte ainsi ses déboires avant que la création des grands laboratoires indépendants ne se généralise : « Les Tournesols colorés (1983) poursuit le penchant que j'ai à vouloir contourner les normes que l'on subit pour peu qu'on laisse les choses se faire. Comment s'assurer qu'on ne nous serve pas la traditionnelle soupe colorée ? Le technicien qui travaillait avec moi devint très intéressé par le fait qu'aucun de mes films ne suivait les procédures habituelles, au point que je devais systématiquement lui donner quelque chose à faire pour obtenir un bon travail du laboratoire. (...) Le technicien est parti aujourd'hui en retraite, le laboratoire a déménagé et on doit encore faire plus d'efforts pour trouver les moyens de filmer de façon à ce que, quoi que le laboratoire fasse, je garde une certaine latitude dans le contrôle du matériau. Les légères modifications de lumière, de durée et de mise au point image par

D'autre part, certaines pratiques en laboratoire au moment du développement ou du tirage peuvent produire du noir et blanc. Un noir et blanc après tournage (ou même sans tournage) soulignerait son origine chimique et non pas uniquement physique.¹²² Des découvertes surviennent lorsque l'on apprend à faire sa « *propre chimie à partir d'éléments de base* »¹²³, et que l'on peut ensuite choisir le type, le dosage et la température des produits qui composent les bains (servant de révélateurs et de fixateurs dans lesquels seront immergées les pellicules¹²⁴) et en étant libre de démultiplier et de modifier des photogrammes à travers l'utilisation particulière et transgressive des tireuses.¹²⁵

image, sont une manière de tenter de résoudre ce problème. » (Rose LOWDER, « *J'ai pensé qu'il serait utile...* Lettre à Cecilia Hausheer (1989) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 141.)

¹²² 1) Pensons au titre malicieux que donne Silvi Simon à un de ses films élaborés sans aucune prise de vue *Chimigramme* (2006)...

2) Cécile Fontaine en témoigne aussi : « *Le recours aux seuls éléments constitutifs de la chimie des films, soit l'émulsion en ce qui concerne le travail sur la couleur, que ceux-ci aient ou non subi les attaques de produits extérieurs participant au désir de modifier leur aspect, est une décision prise assez tôt dans ma production cinématographique, après que j'ai testé d'autres techniques de manipulation. Dans A Color Movie (1983), j'avais eu recours à l'encre de Chine et aux acétates colorés par incrustation ou superposition ; dans un court essai Super 8 de mes débuts, au feutre rouge légèrement javellisé.* » (Cécile FONTAINE, « *Technique sèche et technique humide (1995)* » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, pp. 149-150.)

¹²³ Pip CHODOROV, « *The Birth of a Labo, L'Abominable, MTK et l'histoire du réseau des laboratoires indépendants en France* » in, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France, op. cit.*, p. 519.

¹²⁴ En faisant le choix de laisser la pellicule un temps prolongé dans des bains de produits « inadaptés », l'image peut « virer au noir et blanc ». Ainsi, Carl Brown peut faire tremper ses pellicules dans « *toutes sortes de produits dégradés : javel, vieilles teintures ou mélanges de colorants.* » (Carl BROWN, entretien avec Mike Hoolboom, « *Cet entretien n'a rien à voir avec mon travail (1989)* » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 138.)

¹²⁵ La tireuse est un « *appareil destiné au tirage (printer). La tireuse sert particulièrement à tirer des copies positives à partir d'un matériel négatif. Elle est installée dans des compartiments au noir, dans une pièce éclairée par une lumière inactinique de façon à ne pas voiler la pellicule vierge.* » (André ROY, « *Entrée : Tireuse* » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet, op. cit.*, p. 441.) Nous nous intéresserons en particulier aux *tireuses optiques* et aux *tireuses contacts*.

- Les *tireuses optiques* permettent de démultiplier et de modifier à loisir les photogrammes d'une pellicule. Ce type d'outils « *forme sur le film vierge l'image du film à copier, éclairé par transparence (optical printer). La Truca est un exemple de tireuse optique ; inventée par le Français André Debré (...)* elle sert à certains travaux comme l'anamorphose, l'agrandissement, le gonflage, le recadrage et la réduction. » (*Id.*, « *Entrée : Tireuse optique* » in, *ibid.*) Le terme de *Truca* vient de trucage. Avant l'arrivée du numérique, de nombreux effets spéciaux dans le cinéma industriel furent réalisés à l'aide de tireuses optiques telles les incrustations au cœur d'une même image des décors et objets intergalactiques des trois premiers opus de *La Guerre des Étoiles* (1977-1980-1983)

- Les *tireuses contacts* permettent, comme leurs noms l'indiquent, un tirage par contact (*tirage contact*), qui est une « *méthode d'entraînement de deux bobines, l'une supportant le négatif et l'autre, le positif vierge, placées émulsion contre émulsion devant la fenêtre où se trouve la source lumineuse (contact printing).* » (*Id.*, « *Entrée : Tirage contact* » in, *ibid.*) Ce type de tireuse sert essentiellement utilisée pour réaliser des copies de films. Plus rapide que les tireuses elles ne permettent cependant pas d'en modifier

Avant de détailler plus avant les libertés prises avec le média argentique dans notre recherche¹²⁶, il est nécessaire de distinguer les pellicules dites négatives des positives.

Au départ la technique pour obtenir de la couleur en pellicule argentique est une complexification de celle utilisée pour obtenir du noir et blanc. La pellicule noir et blanc est composée à l'origine de cristaux d'argent qui, lors de la prise de vue, créent une image latente. Celle-ci donne une image en « noir et transparent », le noir étant obtenu par la lumière qui a frappé la pellicule et le transparent par son absence. Après développement de cette pellicule dite négative, celle-ci est accolée à une nouvelle pellicule vierge encore sensible à la lumière (contrairement à la première devenue inerte) qui, développée, donne un « positif » de la première : la lumière révèle une matière transparente et le noir provient de ce qui n'a pas été atteint par celle-ci. Lors de la projection sur une surface blanche, les parties transparentes prennent la couleur blanche du mur.

Le noir recouvre toute la surface de la pellicule non émulsionnée puis, lorsque cette dernière est émulsionnée au tournage, la lumière « attaque » certaines parties de la matière argentique qui devient transparente après développement ; mais ce processus ne se fait pas immédiatement et est en fait inversé. La lumière fait disparaître une partie des cristaux d'argent pour laisser apparaître une trace noire sur le média. Le processus figuratif est ambigu. La trace noire (informe, car émulsionnée et donc en creux) s'oppose à la matière transparente (informe, car non visible et encore « en positif », car non émulsionnée).

Le noir et blanc est donc le résultat du média argentique associé à la lumière avec laquelle il ne fait qu'un lors de la projection. Il est en étroite corrélation avec son support : s'associant à lui il est à l'origine d'une fusion entre l'agent colorant lumineux et le média. L'image noir et blanc est un entre-deux, le moyen qui permet aux couleurs de prendre place dans « l'espace » et donc d'y figurer. Pourtant cette figuration est de

le format. Le format original est identique à celui du tirage à l'inverse des possibilités de la tireuse optique qui permet un tirage sur un format plus petit, identique ou plus grand.

¹²⁶ Le cinéaste Carl Brown généralise cette idée fondamentale indirectement : « *Je remarquais que la plupart des cinéastes qui développaient leurs films à la main avaient le même sentiment. La caméra semblait n'être pour eux qu'un prétexte pour étendre les recherches sur le développement manuel.* » (CARL BROWN, « Après », in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 134.)

l'ordre de l'« empreinte », de la « *forme laissée par la pression d'un corps sur une surface* »¹²⁷, c'est-à-dire un envers de la forme, un vestige de celle-ci : une « marque ». L'image est un en deçà ou un au-dessus de la forme.

À l'inverse, la pellicule positive, dite aussi inversible, est en fait une empreinte d'une empreinte. Cette mise en abyme de la trace est un double éloignement du réel. Une image basculée en négatif semblerait donc plus proche du réel que son positif et fonctionnerait comme une « réelle » ombre projetée.

Par ailleurs, la lumière en entrant en contact avec la pellicule donne du noir qui serait donc un « négatif » de toutes les couleurs du spectre. Le noir-empreinte serait le résultat d'un « blanc » lumière. L'image « noir et blanc » est en fait une image « noir et transparent » qui se teinte d'un blanc ; blanc qui pourrait tout aussi bien être une autre couleur (parler de « blanc » revient à considérer la lumière comme la somme de toutes les couleurs spectrales). Le blanc-lumière s'oppose au noir-matière qui est alors l'absence de lumière. La lumière est d'abord analysée (à travers le négatif pour devenir son envers : une trace, une couleur matérielle) puis synthétisée (à travers le positif pour redevenir évanescence). Elle est littéralement dissoute puis recomposée.

Le cinéma ne relie donc pas forcément le choix chromatique au média. Dire que la couleur fait intrinsèquement partie du choix du support est exact, mais trop réducteur. Il faudra la voir comme un élément intermédiaire.

Pour obtenir une pellicule couleur, le procédé se complexifie, mais repose principalement sur la superposition de trois films négatifs « noir et transparent » et des colorants pour donner l'illusion colorée. Pourrait-on donc affirmer que la couleur a un caractère qui multiplie l'illusion et éloigne encore plus du réel ? La théorie est plus que discutable. Elle permet, cependant, de rappeler que l'on peut aussi obtenir du noir et blanc avec une pellicule couleur et, inversement, que développer dans des bains de couleur une pellicule achromatique donne des noir et blanc singuliers, quant à leur relation avec la lumière (ce qui fut rapidement évoqué dans notre avant-propos.¹²⁸)

¹²⁷ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Substantif » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/empreinte/substantif>

¹²⁸ Jacques Aumont le rappelle : « *le cinéma était d'emblée voué à la photographie, c'est-à-dire à la lumière.* » (Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière, op. cit.*, p. 6.)

La lumière « lie » ainsi le sens du toucher et celui de la vue en « diluant » la figure dans la matière. Ce travail de « métamorphose » transforme une perception qui n'est pas encore perceptible lors de la prise de vue en proposition tactile qui serait celle d'une trace lumineuse.¹²⁹ Le noir et blanc, avouant au contraire son caractère bidimensionnel, est donc moins illusoire. L'image affiche sa dimension « d'empreinte » physique du réel en tant que trace lumineuse. Le cinéma n'est qu'un « reflet lumineux » sur une surface.

- **Pratiques alternatives en numérique**

Si les laboratoires indépendants permettent aux cinéastes de développer « *leurs pellicules comme des spaghetti* »¹³⁰, l'idée qu'« *il peut y avoir un début, un embryon de laboratoire dans n'importe quelle petite chambre, cave, grenier ou salle de bains* »¹³¹, s'avère encore plus évidente pour le média numérique où la postproduction d'un film peut se réduire à la seule possession d'un ordinateur (muni d'un banc de montage virtuel). Le laboratoire peut ainsi tenir dans « sa » chambre ou dans « son » salon. Ces films faits maison sont nettement plus économiques et peuvent engendrer, là encore, des « *pratiques non standard.* »¹³²

Certains réalisateurs, en renouant avec l'aspect *digital* du média - c'est-à-dire avec une réalisation « faite à la main » -, s'approchent d'un immatériel noir et blanc bien trop fuyant puisque au départ inexistant et affirmé comme impossible en numérique à travers des choix personnels qui ne sont plus dictés par les contraintes des outils à leur disposition, mais par un principe de détournement des capacités de ces derniers.

¹²⁹ Métamorphose : « *changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Métamorphose » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/metamorphose>>)

¹³⁰ Pip CHODOROV, « The Birth of a Labo, L'Abominable, MTK et l'histoire du réseau des laboratoires indépendants en France » in, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France, op. cit.*, p. 519.

¹³¹ Xavier Quérel (un des fondateurs du Laboratoire MTK) cité par *ibid.*, p. 520.

¹³² Pip CHODOROV, *ibid.*, p. 521.

Le noir et blanc comme matière première du choix créatif implique une remise en question des normes, telle la modification du signal numérique qui, à travers une modulation en un noir « premier » et à défaut d'être originel suggère une double illusion d'optique.¹³³

Une gestuelle devance une perception figurative comme guide narratif. Le travail de prise de vue, là encore informe, est possible, mais est souvent soutenu par une pratique de l'étalonnage qui, nous l'avons dit, poussé à son paroxysme (en supprimant ou variant certaines coordonnées) serait une autre voie possible, proposant ainsi un noir et blanc chiffré¹³⁴ - « chroma-numérique » - et non plus analogique.¹³⁵

¹³³ Élément que l'industrie réproouve comme indiqué précédemment pour *The Mist*.

¹³⁴ Comme dans *Silence* (2012) de Gérard Cairaschi.

¹³⁵ Le support n'est plus le papier photosensible (argentique) dans une démarche analogique, mais un média digital (numérique).

B) UNE « MANIERE » QUI PRIME SUR UNE MATIERE

L'élaboration artisanale d'un film tant argentique que numérique peut démultiplier les possibles rayonnements du noir et blanc. La manière d'élaborer des noir et blanc prime sur le média. Si nous ne parlerons pas de maniérisme au sens historique du mot, on peut s'intéresser au simple terme de *manière* et à ses dérivés. *Manier*¹³⁶ le noir et blanc autrement ; « *trouver la manière* [et donc des] *attitudes, gestes, comportements* »¹³⁷ singuliers induits évidemment des résultats qui provoquent des « déconvenues » au regard du convenu justement. Ces « manières de noir et blanc » sont perceptibles à l'image.

La dimension informe d'un point de vue spectral ferait écho à une dimension informe comme trace du média. Si la figure est instable, elle laisse deviner la matière de l'image et l'origine de sa formation mimétique : la lumière d'un côté, la réception par le support de l'autre et la réorientation « manuelle » du cinéaste pour ne pas donner une « forme » attendue.

Travailler un noir et blanc informe permettrait d'afficher la réalité inhérente du média, à voir comme une dénonciation des couleurs mimétiques de pure surface, comme une exposition de ses « entrailles », matière première de l'image.

¹³⁶ C'est-à-dire « *qu'on fait fonctionner à la main* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Manière » in, *T.L.F.i.*, *op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/maniere>>)

¹³⁷ *Ibid.*

- Un noir et blanc, manifestation visuelle d'une matière

Si le noir et blanc atteste de la texture de l'image, il incite au modelage. Le noir et blanc pensé en tant que « texture » peut expliquer sa dimension informe. Le noir et blanc serait à percevoir comme la manifestation *visuelle* d'un modelage. Le noir et blanc-matière est alors nécessairement *haptique*¹³⁸, et dans les films qui seront étudiés la dimension haptique des images est mise en jeu mentalement, car il s'agit d'éléments inconnus, fantastiques, de matières bizarres. Si le noir et blanc permet le toucher, il permet l'emprise sur le spectateur par lésion, infection... Il devient un corps *étranger*, par essence *inquiétant*, un référent du réel inhabituel. Le penser comme matière permet de penser autrement le rapport noir et blanc-présentation. Le noir et blanc n'est pas seulement une mise en images, un agencement de plans qui permettent de souligner l'illusion. Il est d'abord, lui aussi, matière. En tant que matière première, il est de la même essence que le réel. Le spectateur est confronté au noir et blanc comme altérité du monde où il vit et non pas comme un faux doublon de celui-ci.¹³⁹

La couleur spectrale révélée par la lumière ne serait que simple surface disparaissant au moindre changement lumineux restrictif ou intensif. Ce qu'affirme Barthes pour qui la couleur est : « *un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du noir et blanc. La Couleur est pour moi un postiche, un fard.* »¹⁴⁰ Celle-ci serait bien une surface trompeuse, une mascarade, un décorum.

¹³⁸ Le terme *haptique* vient du grec, *haptomai*, « je touche ». Il est construit à partir d'une contraction d'optique et présente donc un élément qui évoque optiquement le toucher.

¹³⁹ Remarques esquissées dans la conférence suivante : Gabrielle REINER, « Le Cinéma Haptique », conférence dans le cadre du séminaire *Histoire de l'Art, Esthétique, Poésie* de Nicolas Exertier, champ Théorique, École Média Art, Chalon-sur-Saône, 27-28 octobre et 23-25 novembre 2010.

¹⁴⁰ Barthes cité par David BATCHELOR, *La Peur de la couleur*, *op. cit.*, p. 57.

- Critique de l'illusion d'optique

Le chromatisme en s'émancipant de la figuration démontrerait son caractère fictionnel. À travers une relecture du *cinématographe*, l'illusion d'optique d'un film, - sa structure formelle - devient littéralement explosive. Elle est dite *plastique*, à savoir susceptible de modifier son aspect qui n'est plus inscrit, mais instable et mouvant. Travailler « réellement » en noir et blanc implique de s'intéresser à la *plasticité* des figures. Un film en noir et blanc *plastique* est un film qui porte en lui la possibilité de son anéantissement en tant qu'œuvre d'illusion reposant sur des normes sémantiques.¹⁴¹

L'unité ne serait plus la forme narrative, mais la perception/réception impliquant une subjectivité créatrice. D'autres possibilités innovantes émergent : celles d'images non « réalistes », selon les conventions narratives, qui seraient par essence à l'origine d'une création autant sensible, synesthésique (puisque la perception évoque le toucher en étant haptique), que *critique*.¹⁴²

- Critique de l'« illumination » technologique : un travail en creux contre la logique du progrès

Le réalisateur qui choisit de travailler en noir et blanc peut être considéré à son tour comme un homme de « peu de foi » envers les codes mimétiques du cinéma. Il cherche des preuves pour remettre en cause ces normes qui n'ont, à ses yeux, rien à voir avec le réel en soi, hors-norme par essence. L'insensé du noir et blanc ne serait que le résultat du réel échappant aux conventions mimétiques du média cinématographique. Le cinéaste n'est pas touché par « l'illumination » technologique et cherche à la contester par des noir et blanc singuliers.

¹⁴¹ Le terme de *plastique* sera étudié dans notre recherche autant comme principe de destruction (plastic) que comme principe de création (plastique). (Cf. Catherine MALABOU (dir.), *Plasticité*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000.)

¹⁴² 1) Le terme de *critique* sera développé à travers l'analyse du travail de Nicole Brenez et Bidhan Jacobs : Nicole BRENEZ et Bidhan JACOBS (dir.), *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, op. cit. (Dans cet ouvrage, fut d'ailleurs publié le premier texte émanant de notre recherche : Gabrielle REINER, « Persistances du noir et blanc », *ibid.*, pp. 239-246.)

2) Les cours sur la notion de fragment au cinéma donnés par Nicole Brenez, entre 2005 et 2007 à Paris I, nous ont beaucoup apporté.

Le noir et blanc fonctionne sur le principe des fouilles : en creusant à la surface des couleurs mimétiques, une autre couche apparaît plus en profondeur, celle du noir et blanc qui se révèle et remonte à la surface. La profondeur devient surface après que la surface (la forme mimétique et ses couleurs) a disparu. Nous serions face à un en deçà des conventions perceptives.

Ce noir et blanc suggère un abandon des repères perspectifs normés par des figures. Ce serait donc un moyen de percevoir un réel en soi dans toute son instabilité ou du moins d'en suggérer les limites connues. Réfuter la dimension didactique des couleurs mimétiques c'est aussi laisser l'instabilité du réel s'exprimer à travers le noir et blanc qui évoquerait un état gazeux, ni liquide ni solide, mais là encore entre-deux. Refuser l'ordre illusoire des couleurs spectrales, c'est laisser entr'apercevoir un chaos, le réel dans une « organisation » limite : celle du noir et blanc. Citons, à nouveau Melville pour qui : « *l'un des plus terribles cas de blancheur est un "brouillard laiteux" immobile et silencieux, qui est "plus aveuglant que la nuit".* »¹⁴³

Le noir et blanc serait perçu comme informe par l'œil, car la couleur est révélatrice de la forme. La forme se fond dans le monde extérieur, dans un réel hors de la « vision » préconçue par l'esprit et conditionnée par la société. Pas de distinction nette, mais des figures troubles, l'ambivalence de ces couleurs s'expliquerait par le choix technique d'y « toucher » afin de les remettre en cause comme couleurs mimétiques.

Le cinéma en noir et blanc actuel cherche à montrer autre chose : à souligner le réel comme inconnu. Le noir et blanc amènerait à une image aux formes floues, brouillées. Les repères formels se perdent, ce qui obligerait pour « mieux voir » à se rapprocher et à toucher la matière. Chercher à supprimer les couleurs mimétiques reviendrait à réaliser un geste abrasif qui effacerait en même temps les formes. La structure « figurante » liée à la couleur révélerait le processus technique « informant » du noir et blanc. *A contrario*, la couleur serait donc un élément « formateur » du réel mimétique.

¹⁴³ David BATCHELOR, *La Peur de la couleur, op. cit.*, p. 15.

C) REVELATION D'UN REEL « INSENSE »

- Du rapport au réel comme expérience du chaos

Quel est donc ce réel « insensé » ? Le noir et blanc serait la source d'un réel non mimétique, un réel en soi imprenable, mais suggéré tel un fard blanc ou, encore, un mascara noir qui le rehausse, l'accentue, le traque en tant qu'élément non dissimulé par le multicolore. Le réel sous l'« apparence du réel » (le réalisme) : le mimétique critiqué comme un ordre illusoire. Le réel ne serait que pur chaos. Un réel qui « *par quelque coup bas porte (...) atteinte à la raison* », ¹⁴⁴ en tant que matière non « formée » et donc stéréotypée par l'esprit. Un réel sensible qui ne peut se comprendre qu'à travers une logique de la sensation. Les films qui seront étudiés peuvent s'appréhender à travers leur processus de fabrication.

Ce cinéma, sensible avant d'être intellectualisé, dépasse son origine sémantique pour proposer un rapport subjectif et holistique ¹⁴⁵ au monde. L'esprit est englobé par le geste créateur, l'équivalence à un écrit s'étend à l'attestation d'une expérience *graphologique* du réel, car celle-ci est forcément entachée de normes sclérosantes, mais décentrées par la présence corporelle du cinéaste. Un réel inconnu est à explorer. Le décentrement de la figuration atteste des limites d'outils normalisés. La matière s'affiche : une vision trouble transparaît, une vision « occulte », celle de la matière à l'origine de la forme.

¹⁴⁴ Bataille cité par Yves Alain BOIS, *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 55.

¹⁴⁵ 1) Holistique signifie : « *Doctrine ou point de vue qui consiste à considérer les phénomènes comme des totalités.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Holistique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/holistique>)

2) En psychologie : « *Conception unitaire et dynamique du fonctionnement cérébral, opposée à la conception atomistique selon laquelle l'intelligence et les fonctions sensori-motrices pouvaient être représentées par une mosaïque d'éléments nerveux.* » (Cf. *Ibid.*)

- Du rapport au réel comme expérience spéculaire

Nous assistons à un noir et blanc autant entropique¹⁴⁶ que spéculaire¹⁴⁷ : ces chromatismes troubles interrogent le film de façon immanente. Le noir et blanc fait l'apologie d'une perception sensible et non pas uniquement intellectuelle. Les couleurs spectrales nous éloigneraient du réel en nous divertissant à travers un ordre illusoire. L'informe révèle une réalité sans hiérarchie entre figure et fond. Le noir et blanc serait à examiner comme des couleurs cachées, mais plus réelles que celles liées à une illusion mimétique. Il serait à prendre comme un négatif des couleurs mimétiques autant que comme des couleurs, mais en rapport avec un réel invisible affirmé par cette rupture mimétique. Le noir et blanc est symptomatique d'un réel flou, informe, devenu insaisissable par le regard.

Le noir et blanc assume une « perte » de perception « normale ». La perception normée disparaît et l'image devient « invisible » à l'œil. Le toucher devient le moyen de prendre connaissance d'un réel informe, ce qui implique une obligation d'être près de celui-ci pour « voir » avec la main, un contact visuel rendu possible grâce à la matière de l'image qui s'y manifeste. Le noir et blanc permettrait-il ainsi de proposer un rapport inattendu au réel ? Une relation de l'ordre de l'« irréféchi », du chemin de traverse ? ...

¹⁴⁶ L'entropie « se traduit par un état de désordre toujours croissant de la matière. » (Le Petit Robert cité par Yves Alain BOIS, *L'informe mode d'emploi*, op. cit., p. 33.) Mouvement négatif vers la destruction de l'ordre, il engendre une surenchère du désordre initial qui confirme la perte de la figuration.

¹⁴⁷ 1) Spéculaire : « *Qui réfléchit la lumière comme un miroir* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Spéculaire » in, *T.L.F.i.*, op. cit., [En ligne] URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/speculaire>>)

2) Le terme est employé, ici, aussi et surtout, de façon métaphorique. L'analyse de ces noir et blanc est spéculaire.

- Du rapport au réel comme chemin de traverse

Pensons à l'expression « caresser le rêve de », en ce cas, essayer de poursuivre ce désir qui serait de voir un réel hors-norme.¹⁴⁸ Le noir et blanc accepte le réel comme insensé, comme expérience qui n'a pas un « sens unique ». Le noir et blanc refuse le conformisme de la forme et du standard des normes « formatrices » du mimétisme.

L'organe de la vue est dominé par l'esprit, la décision de l'assujettir à la main donne au réel un niveau interprétatif immédiat insensé ou, en tout cas, autre que celui de la « raison raisonnante ». Les couleurs sans forme sont forcément des couleurs non mimétiques. Le noir et blanc est à la fois ce qui va former les couleurs mimétiques et ce qui les déforme, une origine et un résultat. David Batchelor affirme qu'« *on se perd dans la couleur, alors même que la couleur se libère de l'emprise des objets et se déverse sur nos sens affolés.* »¹⁴⁹ Cette couleur « informante » et déformée, visible en noir et blanc, est contaminatrice, car elle n'est plus enfermée par la forme. Le contenant est brisé, la « barrière » de la surface n'est qu'une illusion d'optique. Le blanc à l'état pur comme origine de la couleur de la lumière exprime une décoloration, un en dessous coloré ou une révélation d'un futur coloré en tant que processus décomposé : le blanc-lumière est à analyser comme « *agent de coloration* ». ¹⁵⁰ Son absence donne du noir comme non-lumière ou comme vestige de celle-ci.

Si l'on supprime le décor des couleurs, à savoir leurs formes spectrales, le réel en noir et blanc peut être perçu comme un écorché, « pelé » par un geste abrasif qui crée une confusion entre intérieur et extérieur, corps et décor, couleur et noir et blanc. Ce noir et blanc devient non identifiable pour l'œil, car il est la manifestation d'un réel caché.

Les codes colorés des outils cinématographiques influencent l'œil du réalisateur. La couleur serait à mettre en relation avec l'illusion des apparences qui s'opposeraient à l'essence du noir et blanc. La couleur dissimule. Le latin *colorem* est lié à *celare*

¹⁴⁸ Lyotard rappelle à juste titre que « *l'accomplissement du désir, grande fonction du rêve, consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction (qui au contraire, quand elle a lieu, réveille), mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même. Ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver, de phantasieren, parce que la Phantasie est transgression.* » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, pp. 246-247.)

¹⁴⁹ David BATCHELOR, *La Peur de la couleur*, op. cit., p. 46.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

(« cacher » ou « dissimuler »). Ce qui a donné « embellir », mais aussi « décorer », « déguiser », « rendre spécieux » ou « rendre plausible », « présenter sous un faux jour ». ¹⁵¹ La couleur serait donc de l'ordre du vraisemblable et dissimulerait un réel noir et blanc informe. Le noir et blanc cherche à se réapproprier le réel, un réel déjà perdu.

Pour David Batchelor :

Si la couleur est un fard (...) Si la surface voile la profondeur et si l'apparence masque l'essence, alors le maquillage masque un masque, voile un voile et déguise un déguisement. Ce n'est pas simplement une supercherie, c'est une double supercherie. C'est une surface sur une surface et, par conséquent, elle est encore plus éloignée de la substance que la véritable apparence. La façon dont les choses paraissent est une chose. Celle dont elles paraissent paraître en est une autre. La couleur est une illusion double, une double supercherie. La couleur n'est pas seulement à rebours d'une opposition morale ; elle est peut-être juste au-delà. ¹⁵²

David Batchelor parle de la couleur « *en tant qu'ornement, excès et altérité.* » ¹⁵³

Un excès de réalisme qui affirme toute réalité hors norme comme insensée. La couleur est un leurre normatif. À travers la perte de forme, le trait se mélange au clair-obscur du noir et blanc et se trouble pour se matérialiser et devenir informe. Dans cette émancipation de la forme, il y a un refus de contenir une globalité d'information et donc un sens prétendument rationnel. Le « laisser-aller » du noir et blanc brise les codes pour exprimer leur vacuité. « *La réalité réside dans l'artifice (...) du trait et de la couleur autonomes l'un de l'autre qui ne sont que deux conventions.* » ¹⁵⁴ Le noir et blanc exprime un brouillage de ces deux conventions. Le trait crée une couleur noir sur blanc et la couleur blanc sur noir adopte une figure à l'ambivalence informe. Le noir et blanc présente un réel qui a dissous les contours et les couleurs dans un *éclatement anarchique*. ¹⁵⁵

¹⁵¹ Cf. *ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 59.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ 1) À ce propos Maurice Blondel constate : « *Ainsi sa doctrine, c'est de n'en point avoir ; et c'en est une. Malgré lui, il porte l'estampille d'un système, et en dépit de ses répugnances, il est étiqueté. Son but, puisqu'il en a un, c'est de substituer au dogmatisme intellectuel une anarchie esthétique, à l'impératif moral une fantaisie infinie, à l'unité compacte de l'action une broderie où le plein de la science fait ressortir le vide du rêve universel (...).* » (Maurice BLONDEL, *L'Action (1893)*, Paris, PUF, 1949, p. 18.)

2) Cf. La journée d'étude *Cinéma et Anarchie, Histoires, théories et pratiques des cinémas libertaires*, Nicole Brenez et Isabelle Marinone (dir.), Université de Paris I, Paris, 2-3 avril 2010 (où nous avons présenté une des sessions : Gabrielle REINER, « Présentation de la Session : *Histoire de l'Anarchie*,

La matière noir et blanc fait penser à un démaquillant (qui enlève la surface formelle mimétique). Elle « filtre » la lumière pour ne laisser passer que le « réel » noir et blanc non normé. D'où un réel qui transparait, qui chercherait à se manifester. Le noir et blanc affiche cette quête. Si la couleur a un pouvoir figurant, le noir et le blanc seraient à voir comme des couleurs au pouvoir défigurant. En altérant et en brouillant les couleurs mimétiques à travers un démaquillant noir et blanc, l'image révèle l'embryon d'une réalité absolue comme une trace sous ce noir et blanc. Le noir et blanc induit une image en flottement : la forme induite par le trait se confond avec le fond.

- Du rapport au réel comme présence des origines

La matière informe du noir et blanc permettait de débusquer le réel tel qu'il est et non tel qu'il devrait être : sa présence paradoxale à travers la matière noir et blanc qui *a priori* et à première vue pourrait empêcher de le voir, sert de filtre pour le révéler. Mettre en crise la forme c'est refuser d'aider notre regard à cerner des éléments pour qu'ils soient lisibles par notre esprit et donc notre intellect ; conditionnés par une pensée tautologique.

Cette pratique de l'*informe* libère une matière qui assume sa présence et ainsi celle du réalisateur : dans un double aveu de surface qui permet de transcender et d'aller au-delà des apparences convenues (le réalisateur doit lutter pour libérer son « regard » et aller plus loin et non se laisser contraindre par les normes techniques de son outil). L'image abandonne la *perspective* mimétique¹⁵⁶ (suggérée par la forme et la linéarité du progrès technologique).

Éducation visuelle », communication dans le cadre de la journée d'étude *Cinéma et Anarchie, Histoires, théories et pratiques des cinémas libertaires*, *ibid.*

¹⁵⁶ La perspective induit par essence, nous l'avons noté, un conditionnement figuratif. Ainsi, « le "sentiment objectif des lignes et des formes" *gagne de plus en plus et, dès huit ou neuf ans, "apparaît le réalisme visuel... et le schématisme est définitivement surmonté". Bientôt "le symbole fait place à la réalité" et le rendu perspectif de l'espace devient une préoccupation.* » (Cf. René HUYGUE, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p.117.)

D) CHANGEMENT DE PARADIGME

Notre relation au cinéma se trouve radicalement bouleversée, car elle présuppose un changement de paradigme absolu ; changement de paradigme touchant de plein fouet le réalisme inhérent au cinéma qui se présente alors comme parangon de l'instabilité. Cette instabilité dominante met en crise l'attente d'un éclairage tempéré et l'idée générique d'adaptation cinématographique. On passe tout naturellement d'un noir et blanc technique à un noir et blanc perceptif qui, réinterrogé sous l'angle philosophique, devient autant sensible que conceptuel. Le spectateur voit ses mécanismes psychiques, ses réflexes cognitifs voler en éclats. Explicitons ces constats.

- De l'instabilité comme nouveau rapport au réalisme

Si le *cinématographe* cherche à tout prix à présenter une figuration et donc à imposer l'idée d'un monde stable, certains cinéastes interrogent ce postulat. Ils persistent à travailler en noir et blanc pour obtenir des résultats bien loin de ceux d'un cinéma narratif classique. Pour ce faire, ils remettent en cause la figuration réaliste, cherchent à la *déclasser*¹⁵⁷ en imposant un travail chromatique qui l'emporte sur le travail figuratif.

Exclure la forme rend manifeste un noir et blanc indistinct qui invite à une approche sensitive. L'image noir et blanc incite au toucher, le cinéma est aussi matière. Cette « nouvelle manière de voir » cherche à libérer de croyances en des techniques narratives. Elle en interroge les fondements. Le noir et blanc serait donc révélateur de la perte d'une logique formelle. Un cinéma sensitif, organique et non plus déductif, un cinéma soustractif qui cherche à révéler une réalité en-deçà du figuratif, celle d'une « marque » du réel réalisée par une machine (le cinéma et ses composants) créée par des

¹⁵⁷ Le terme est utilisé par Bataille dans sa définition du mot *informe* (reproduite dans notre avant-propos).

hommes. Rien à voir avec une « réalité en soi », mais tout avec le « signe » présenté comme « originel » qu'est le Livre et donc l'écrit.¹⁵⁸

Les films qui résultent de ce type de recherches cinématographiques ne fonctionnent plus comme de simples adaptations cinématographiques. Dans leur majeure partie, le scénario n'existe pas ou, s'il persiste, il est immédiatement remis en cause lors de son élaboration matérielle. La représentation réaliste attendue au cinéma en tant qu'incarnation visuelle (et sonore) d'un texte écrit n'est plus d'actualité.

Le dialogue avec une représentation normée impose des images en mouvement où la représentation figurative comme équivalente à un texte écrit est rompue. Le récit ne s'incarne plus à l'image ; les figures décentrées par les chromatismes ont perdu la linéarité narrative attendue. Ces films pourraient être « vus » quasiment comme des œuvres abstraites. Pourtant, à de rares moments, des voix ou des visages transparaissent, une figuration visuelle ou sonore émerge telle une « respiration » aux tréfonds d'un chaos perceptif. La représentation figurative hante encore ces œuvres par intermittence.

Le noir et blanc épouse les potentialités d'un devenir *figural* suivant la définition qu'en donne Lyotard :

Le figuratif n'est qu'un cas particulier du figural. (...) Le terme « figuratif » indique la possibilité de dériver l'objet pictural à partir de son modèle « réel » par une translation continue. La trace sur le tableau figuratif est une trace non arbitraire. La figurativité est donc une propriété relative au rapport de l'objet plastique avec ce qu'il représente. Elle disparaît si le tableau n'a plus pour fonction de représenter, s'il est lui-même l'objet.¹⁵⁹

Nicole Brenez résume ainsi la complexité de ce vocable : « *Par opposition au figuratif, le figural signifie donc pour Lyotard la disposition de l'image à se réfléchir elle-même, à travailler sur ses propres composantes.* »¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ainsi Stan Brakhage désirait, à partir de ses films, que nous « *Imagin[i]ons le monde d'avant "Au commencement était le verbe".* » (Stan Brakhage cité par Vincent DEVILLE, « Attaquer la figuration » in, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle, op. cit.*, p. 36.)

¹⁵⁹ Lyotard cité par Nicole Brenez, « L'Objection visuelle », *ibid.*, p. 6.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 6-7.

- **Noir et blanc technique, noir et blanc perceptif, interrogations philosophiques**

Deux noir et blanc s'opposeraient : un noir et blanc « pur », déjà présent à cause d'un choix de pellicule, possibilité qui tend à disparaître et qui est moins intéressante qu'un deuxième noir et blanc en *devenir*, résultat obtenu souvent malgré soi, mais néanmoins célébré.

Nous l'avons dit, le noir et blanc serait lié à une absence totale d'éclairage ou à un éclairage trop violent, évoquant une mauvaise accommodation de l'œil, qui ne peut voir que des extrêmes, et sous-tendant une perte de distinction des formes.¹⁶¹ Le noir et blanc en tant que résultat perceptif suscite un réel questionnement philosophique en offrant un moyen d'indiquer nos limites perceptives et cognitives. L'homme ne pourrait pas tout percevoir et donc tout savoir. Ce noir et blanc témoignant de ce qui ne peut être perçu renvoie à l'inconnu, un inconnu qui s'incarne comme un hors-champ de la figuration narrative attendue.

En cela le noir et blanc, la lumière et l'ombre, sont pris dans un sens générique autant au niveau d'une représentation que d'une méta-figuration. Aumont rappelle qu'*« il faut de la lumière pour que quelque chose s'inscrive sur une pellicule. Il faut encore de la lumière pour que cette pellicule impressionnée, développée et montée, soit vue par ce spectateur. »*¹⁶² ; tandis que Païni présente l'ombre comme *« l'abstraction qui inquiète toute figuration bien qu'elle en provienne ; elle est ce qui tire toute figuration vers le figurable, c'est-à-dire remet la figuration sous la tension d'un avenir figuratif inconnu que l'on pourrait identifier comme le figurable. »*¹⁶³ La *« "figure" est à prendre dans son sens plein, celui de la figura, du modelage et de l'artifice voulu »*¹⁶⁴ ou remis en cause.

¹⁶¹ Le noir peut être le résultat d'un manque de lumière. Il indique une absence possible d'image sur notre rétine. À l'inverse le blanc, atteste, d'un point de vue optique, d'un éclairage trop puissant pour l'œil humain quand les couleurs des formes du monde qui nous entoure ne peuvent être perçues entièrement. Chromatiquement parlant, la couleur blanche renvoie à la somme de la totalité des couleurs spectrales. Cette « couleur » blanche présuppose, là encore, une vision impossible qui serait la perception en un seul « coup d'œil » de toutes les couleurs.

¹⁶² Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière, op. cit.*, p. 19.

¹⁶³ Dominique PAÏNI, *L'Attrait de l'ombre, op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁶⁴ Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière, op. cit.*, p. 47.

Travailler un noir et blanc réaliste reviendrait à travailler sur la perte d'information, sur l'abandon d'une connaissance absolue du monde et donc à remettre en cause les outils et les conventions qui véhiculent cette impression. Ce noir et blanc serait à voir comme le résultat de pratiques témoignant d'un « *au-delà de la représentation (...) terrain marginal et en jachère, laissé pour compte par l'histoire cinématographique, totalement "sous-exposé".* »¹⁶⁵

- Remise en cause d'un réflexe cognitif et catégoriel

Selon Jacques Aumont : « *L'image du film est cette réalité toute simple : nous voyons, devant nous, sur un écran, des formes qui changent. C'est à peu près tout ce qu'on peut dire en général.* »¹⁶⁶ Mais que ce passe-t-il quand ces formes ne sont pas identifiables, quand, pour revenir au sujet qui nous intéresse, l'espace que ces noir et blanc exposent ne suit plus une logique tridimensionnelle ?

L'absence d'éclairage ou sa prédominance dévore les figures et brouille la perspective, camouflant et recouvrant ce que nous pourrions percevoir avec une lumière zénithale.¹⁶⁷ Un espace à la limite de l'abstraction devient une vision possible, bien que plus limitée, et plus concrète qu'abstraite.¹⁶⁸

Face à un lieu qui ne peut être immédiatement reconnu par la vue, l'être humain est déstabilisé. L'inconnu fait peur et impose une vigilance accrue. Un manque de lumière mobilise notre corps tout entier. Nous sommes obligés d'avancer à tâtons, de

¹⁶⁵ Jürgen REBLE, « Chimie, Alchimie des couleurs », in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 153.

¹⁶⁶ Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière, op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁷ Henri Alekan rappelle que : « *Le minimum d'éclairage requis pour que l'œil humain puisse enregistrer une image est de dix candelas.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres, op. cit.*, p. 180, note n° 7.) Le chef opérateur ajoute : « *La rétine de l'œil qui pendant la nuit ne percevait plus les couleurs recommence progressivement à les saisir au fur et à mesure de l'augmentation de l'éclairage. Le flou et le diffus qui accompagnaient l'absence de lumière font place à une vision de l'"objet" de plus en plus précise.* » (*Ibid.*, p. 45.)

¹⁶⁸ Alekan arrive à la même conclusion en prenant le cas particulier du clair-obscur : « *L'emploi du clair-obscur transpose sur le plan plastique pictural et cinématographique une entité ; il nous assiste dans sa démarche transcendantale pour nous suggérer concrètement le passage du visible à l'invisible et réciproquement, par une sorte de balancement intérieur, comme un jeu de miroirs réfléchirait indéfiniment les images multipliées de nos émotions en passant sans cesse du concret à l'abstrait.* » (*Ibid.*, pp. 181-184.)

regarder et pas seulement de *voir* pour nous déplacer.¹⁶⁹ Les films en noir et blanc qui seront présentés pourraient suggérer cette autre approche possible du réalisme. Le noir et blanc reprend d'ailleurs à son compte cette base de distinction du réel en travaillant, par essence, sur les ombres et les lumières. Les variations d'éclairage d'un espace imposent des couleurs et des formes particulières. Une réversibilité entre couleurs - noir et blanc et lumière devient primordiale. Alekan le formule en ces mots : « *Ce que Vassily Kandinsky a dit pour la couleur dans son cours au Bauhaus nous nous permettons de l'appliquer à la lumière : "La couleur est perçue optiquement, vécue psychiquement."* »¹⁷⁰

Avant le courant électrique, les nuances de noir étaient rendues de diverses manières : à la lumière des flammes (de la bougie, du feu) l'éclairage était mobile, modelant une réalité qui se révélait petit à petit : il était impossible d'éclairer une grande surface. Tout n'était pas perceptible.¹⁷¹ Un noir et blanc mouvant donnerait à voir *autrement* le réel.

L'engagement tactile de ces images nous aide à retrouver un mode de vision antérieur au nôtre ; ce qui permet de *relativiser* nos modes de perception contemporains. Pastoureau rappelle aussi qu'« *autrefois, la distinction, entre clair et sombre, entre lisse et rugueux, entre dense et peu saturé, était souvent plus importante que les différences de colorisation.* »¹⁷² Ainsi « *pour l'œil médiéval, l'éclat d'un objet (son aspect mat ou*

¹⁶⁹ Alekan explicite ainsi ce sentiment originel lorsque l'être humain : « *amputé de son sens le plus précieux, était alors livré aux forces incontrôlées et hostiles pouvant surgir de la nuit (...) La nuit, c'est l'espace-temps non préhensible. Sa représentation plastique par le noir est la valeur paroxystique de l'angoisse humaine.* » (*Ibid.*, p. 84.)

¹⁷⁰ Henri ALEKAN citant Kandinsky, *ibid.*, p. 112, appel de note n°1.

¹⁷¹ Michel Pastoureau le rappelle : « (...) nous voyons aujourd'hui les œuvres, les images et les couleurs du passé dans des conditions d'éclairage très différentes de celles qu'ont connues les sociétés de l'Antiquité, du Moyen Âge et de l'Époque Moderne. La torche, la lampe à huile, la chandelle, le cierge, la bougie produisent une lumière qui n'est pas celle que procure le courant électrique. » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 13.) Il développe cette idée ainsi : « *Les éclairages du passé sont tous produits par des flammes. Celles-ci font bouger les formes et les couleurs des images et des tableaux, elles les animent, les font vibrer, les rendent même cinétiques (pensons à un document comme la broderie de Bayeux regardée à la lumière de torches ou de chandelles). Nos éclairages électriques, au contraire, sont relativement statiques, ils ne font bouger ni les formes ni les couleurs. D'où un écart de sensibilité considérable entre notre regard et celui de nos ancêtres. (...) Pour un œil antique, médiéval ou moderne, les couleurs sont toujours en mouvement - Aristote souligne déjà combien toute couleur est mouvement. Pour l'œil d'aujourd'hui, les couleurs ne bougent pas, ou guère, elles semblent immobiles : la différence de perception est immense.* » (*Id.*, *Les Couleurs de nos souvenirs*, *op. cit.*, p. 118.)

¹⁷² *Id.*, *Le Petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 48.

brillant) prime sur sa coloration : un rouge franc sera perçu comme plus proche d'un bleu lumineux que d'un rouge délavé. »¹⁷³ L'image informe solliciterait une attention à la nature des images.

En outre, la notion de noir et blanc ne peut fatalement plus se réduire uniquement à l'acceptation de pure couleur noir et blanc, mais serait à examiner de manière plus conceptuelle. Seront donc pris en compte des films « évidents » au noir et blanc informe, mais aussi des films possédant une autre bichromie¹⁷⁴ ou des couleurs « non mimétiques », que nous nous autoriserons à nommer « polychromes ».¹⁷⁵

N'oublions pas que l'œil est très passif et que le cerveau le relaie le plus vite possible dans un mécanisme identifiant une figuration.¹⁷⁶ Ces noir et blanc activent ce réflexe cognitif tout en l'invalidant. L'écoute peut alors chercher à pallier l'indécision optique. Or dans les films qui seront étudiés, la bande-son est aussi instable que l'image.

Comment s'intéresser au noir et blanc au cinéma sans exclure le travail sonore ? Quel serait donc le lien entre bande-image et bande-son dans une étude sur le noir et blanc, par essence visuel ? Un élément auditif pourrait-il être pensé en tant que noir et blanc ?

La bande-son est inscrite *graphiquement* (ou numériquement, ce qui est une forme d'écriture comme une autre) à l'image même si sa présence n'est pas visible en général. La piste son fonctionne à l'identique de la piste visuelle. Le son est aussi porteur d'une figure mimétique. Une figure sonore serait une forme sémantique ou

¹⁷³ 1) *Ibid.*, p. 34.

2) Alekan résume parfaitement ses remarques du point de vue d'une technique cinématographique : « *Il est nécessaire de rappeler que, sans lumière, il n'y a pas de couleur et que, par conséquent, c'est avec la lumière, ses variations et ses nuances que les couleurs seront avivées ou atténuées, saturées ou dénaturées, pour employer le langage des cinéastes et des peintres. Une même couleur pourra donc, sans autre intervention que la lumière, apparaître vive ou affadie. D'où l'importance de la maîtrise des éclairages dans le "rendu" des couleurs.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 267.)

¹⁷⁴ Tel le rouge et noir de *My Room, le grand canal* (2003) d'Anne-Sophie Brabant et Pierre Gerbaux. (Voir : Anne-Sophie BRABANT, « *My Room, le grand canal* » in, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque Française, 2001, p. 567. Et Raphaël BASSAN, « *My room le grand canal* » in, *Bref n°53*, mai-juin 2002, p. 56.)

¹⁷⁵ Telle la polychromie présente dans le film *Ville Marie* (2010) d'Alexandre Larose.

¹⁷⁶ Pastoureau rappelle à ce sujet que « *La couleur pour les neurosciences serait due à la conjonction de trois éléments : une source de lumière, un objet sur lequel tombe cette lumière, et un organe récepteur, l'homme, armé de cet appareil complexe - à la fois biologique et culturel - que constitue le couple œil-cerveau.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 239.)

mélodique perceptible de façon précise. Le travail sonore peut donc aussi témoigner d'une perte de repères mimétiques en présentant des propos incompréhensibles, presque inaudibles. On parlera de noir et blanc « sonore » pour qualifier ces bandes-son « défigurées ».

Souvent asynchrones avec l'image, elles sont à percevoir comme éléments acoustiques et narratifs. La dimension atonale ou « *le bruissement de la langue* »¹⁷⁷ concurrencent une recherche d'exactitude sémantique. Le son vient hanter et démultiplier la perception visuelle déjà équivoque. La notion de spectre apparaît au cœur de ces films de manière analytique.

La potentialité de présences fantomatiques advenues ou à venir n'est en fait que la décomposition et la recomposition de spectres lumineux et sonores. La bande-son est à considérer comme une « musique spectrale » qui se répercute à l'image de manière chromatique.

La figuration visuelle et la figuration sonore ne sont plus solidaires d'un tout, elles se dédoublent et rendent effective l'illusion narrative (induite par le scénario) que le cinématographe véhicule. Emporté dans une expérience qui l'implique de manière optique et auditive, c'est-à-dire physiquement, le spectateur retrouve implicitement et à rebours l'origine mystificatrice du cinéma. Les fondements du réalisme cinématographique ainsi questionnés l'amènent à ressentir la représentation photographique pour ce qu'elle est : une image « spectrale », et lui montre son envers, sa texture tangible. On peut penser à une cartographie à « lire » de façon sensitive. Nous serions donc confrontés à travers ces usages « troublés » du noir et blanc, à des œuvres synesthésiques.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Cf. Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue, Essai critique IV*, Paris, Le Seuil, 1984.

¹⁷⁸ 1) Ce « *trouble du système nerveux* [se traduit par une perturbation des sens. Ils peuvent faire] *apparaître des couleurs à l'audition de certains sons ou l'inverse.* » (Libero ZUPPIROLI, « Le Traité des couleurs de Goethe et la science d'hier et d'aujourd'hui » in, *L'Expérience de la couleur. Voisinage et postérité du Traité des couleurs de Goethe*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2007, p. 21.)

2) Remarques esquissées lors de l'intervention suivante : Gabrielle REINER, « Musique et Cinéma Expérimental », conférence dans le cadre du séminaire *Histoire de l'Art, Esthétique, Poésie* de Nicolas Exertier, champ Théorique, École Média Art, Chalon-sur-Saône, 17-18 novembre 2009.

- Traversées spectrales

La découverte spectrale de ces « corps » et de ces « voix » convoque ainsi des impressions fantasmagoriques.¹⁷⁹ Nos attentes perceptives, tant visuelles que sonores, s'effritent et nous obligent à tisser des liens avec nos souvenirs en suggérant des interprétations polyphoniques. Le rythme de ces films invite à retrouver une pensée visuelle à travers une expérience impressionniste qui se recompose et se décompose de façon apparemment aléatoire. Le fantastique se subjectivise pour devenir hallucination sensorielle. La diffraction de temps passés et les expériences mémorielles se rencontrent.¹⁸⁰

Le cinéma est une machine à remonter le temps ; un temps qui est celui, stratifié, de l'acte créateur. Le cinéaste, premier spectateur de ces images en mouvement, passe le relais au public. Ce dernier doit abandonner toute logique de reconnaissance et d'identification pour retrouver un rapport au cinéma qui privilégie l'exploration, la réflexion. Le lien avec un récit devenu spectral rappelle que le temps passé est lié à notre mémoire, forcément imparfaite. Les deux termes homonymes, le spectre physique (autant visuel que sonore) et le spectre « fantomatique » se font écho. Tel un ruban de Möbius, la réception de ces films propose un rapport au réel méditatif. La forme se « spectralise » littéralement, mais dans un sens étendu.¹⁸¹

¹⁷⁹ 1) Mentionnons la belle définition du terme *fantasmagorie* de Max Milner : « mot capable d'exprimer toutes les formes d'aberrations perceptives, de dérives imaginatives, ou tout simplement d'idées fausses. » (Max MILNER, « Introduction » in, *Les Arts de l'hallucination*, op. cit., p. 11.)

2) Henry Ey concède « que (...) l'obscurité du champ perceptif y fait germer des images. » (Henry EY, *Le Traité des hallucinations, tome I*, Paris, Masson et Cie, 1973, p. 110.)

¹⁸⁰ En cela, ce doctorat poursuit nos recherches débutées en DEA sur la relation entre corps et décors au cinéma : Gabrielle REINER, *Browning, Lynch, Cronenberg : du décor comme espace fantasmagorique*, DEA dirigé par Nicole Brenez, Université de Paris I, Esthétique du cinéma, soutenu le 22 septembre 2005.

¹⁸¹ 1) Les cinq derniers paragraphes reprennent les idées présentées à une double séance de films intitulée : *Traversées Spectrales*. (Le programme est joint en annexe.)

2) Remarques développées dans la communication et article suivants : Gabrielle REINER, « Dialogue polyphonique et représentation spectrale dans *Branca de Neve (Blanche-Neige, 2000)* de Joao César Monteiro » communication dans le cadre du colloque « Dialogue et représentation », Université de Montréal, 26-30 Avril 2011. Publication dans Alain Létourneau, François Cooren and Nicolas Bencherki (eds.), *Representations in Dialogue / Dialogue in representations. IADA online series*, Montréal, 2012, pp. 265-280. [En ligne], URL : <<http://iada-web.org/download/representationsindialogue.pdf>> L'étude de *Branca de Neve* n'a pas été incluse dans ce doctorat, car le film de Monteiro ne possède pas, pour être bref, un noir et blanc « inextricable », mais un noir ou un blanc radical, plus précisément : une image noire (et parlante) ou figurative (et musicale).

Travailler le noir et blanc témoignerait d'un désir de faire basculer la hiérarchie entre forme et sens tant à l'image qu'au son. L'image « éclaire » la bande-son qui se « colorise » en attestant de sa « chair » et donc de son média à travers sa sonorité. La linéarité s'invalide aussi au son. Image et son se contaminent pour ainsi avouer leur dimension rétrospective et affective.

La bichromie invite à la quête d'une relation insoupçonnée entre le matériau à l'origine de l'œuvre et l'artiste puis entre le film et le spectateur. Ce noir et blanc informe, cet événement chromatique est à l'origine d'une « transgression » technique au niveau du travail optique et sonore. Nous allons voir comment s'installe un accident technique des normes de prise de vue et de son (transgression optico-auditive). Le choix de ce noir et blanc « non-normé » par la figuration n'est plus du tout un parti-pris conscient, mais le résultat inattendu d'une « prise en main » des images et du son. La genèse d'une figuration noir et blanc visuelle et sonore incertaine est liée à des choix techniques intuitifs.

Abandonner la relation entre perception et pensée rationnelle pour s'intéresser aux impressions permet de laisser éclore les désirs inavoués *touchant* le réel en tant qu'intériorité inconnue : l'inconscient à l'œuvre se révèle.¹⁸² Le noir et blanc débusque ce « fantasme d'identification au réel » induit par une figuration colorée « transparente » en ce sens qu'elle rend invisible le cinéaste en imposant une censure imaginative. Au contraire ces noir et blanc proposeraient une « vision du réel » assumée, engagée. Un cinéma qui donne un avis, une opinion. Ce noir et blanc défendrait avant tout un cinéma de l'individu, une visée singulière et donc moins aliénante (le film n'est plus lié au aux dictats de la société, mais suit le propre désir du créateur).

La bichromie permet de le révéler à l'image : le film n'est pas une œuvre « mentale », mais quasiment neuronale, à l'envers de l'esprit, une image psychique dans toute sa dimension physique de « mécanisme » innovant. Le film noir et blanc actualise des pensées et des affects qui proviennent d'une époque révolue. Il n'a pas la prétention d'attester d'une « vérité » sur ce passé, mais plutôt d'en proposer des impressions

¹⁸² Ce qui serait un « acte manqué » pour notre pensée conditionnée par la logique figurative de l'industrie cinématographique est à l'origine de présupposés et peut « s'entendre » comme « un acte réussi » pour l'inconscient. « "La pensée de voir" ne parvient pas à recouvrir complètement la vision en acte. » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figures, op. cit.*, p. 183.)

personnelles. En se présentant comme couleurs du souvenir, du rêve, du fantasme ou de l'hallucination, ces films conjuguent un passé au présent et célèbrent l'intemporalité des mécanismes de l'esprit.

Le passé révolu de la gestation de l'œuvre « se rejoue » dans la projection. Refoulé, censuré, le temps cyclique des images en mouvement se fait « entendre ». Le réel est filtré par l'inconscient et ses désirs inavoués. Rejoués, répétés, ils en soulignent l'aspect « affectif ».¹⁸³ Le noir et blanc exprimerait le monde en tant qu'« empreinte », « espace inversé » des éléments normés, et mettrait en abyme son caractère informe. Le « surgissement de la forme » atteste de l'empreinte du réel créée par une image non pas identique, mais autre. Cela a pour conséquence une impression d'« irréalité », d'« insensé ». « Intellectuellement » l'univers apparaît « inconnu », zone trouble entre l'indécidable et l'inavouable et aussi, pour le dire de façon optimiste, réceptacle de possibles et de choix.

- Crise temporelle : noir et blanc et chronologie

Ce noir et blanc induit une expérience révolutionnaire qui met en crise notre rapport au temps. Parler d'images sans chronologie serait trop rapide. Néanmoins l'idée même d'*anachronisme* que pourraient suggérer dans un premier abord ces films serait intéressante. Le terme signifie couramment « *qui n'est plus conforme aux mœurs et aux usages de l'époque* ».¹⁸⁴ Mais ces films ne sont en fait jamais *anachroniques*. Ils ne le sont même pas dans le sens de « *contraire à la chronologie* ».¹⁸⁵ En effet, l'idée d'être « contre » inviterait à voir ces films comme opposés aux films narratifs, ce qui serait trop réducteur, trop proche d'une logique binaire simpliste.

Ces films refusent le mode de la *chronologie*¹⁸⁶ de façon *systématique* et au contraire, proposent diverses pistes qui se subdivisent. Les vestiges figuraux induisent un accident dramatique, car ils ne laissent apparaître qu'une narration discontinue qui

¹⁸³ Pour le faire « écouter » et non pas entendre, le faire « parler » et non pas dire.

¹⁸⁴ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Anachronique » in, *T.L.F.i., op. cit.*, [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/anachronique>

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Chronique : « *Recueil de faits historiques regroupés par époques et présentés selon leur déroulement chronologique.* » (*Ibid.*)

hésite entre linéarités et fractures et donc entre moments compréhensibles ou abscons. Ce noir et blanc est à l'origine d'un accident diégétique, corollaire de l'indécision chromatique. Comment se réconcilier avec les paradoxes que véhiculent ces noir et blanc ? Comment dépasser cette perte de sens (« cartésien ») déstabilisante ? La notion de représentation et celle de drama ne sont pas opérantes pour caractériser de tels usages chromatiques.

Le sens se perd suite à l'abandon du scénario comme structure. Chronos disparaît pour étendre le film à une expérience du présent ; c'est au spectateur de décider du « sens » du film, de sa « chronologie ». C'est à lui d'en tisser le scénario, d'en faire la *chronique*. Pensons à la sublime phrase de Chateaubriand : « *L'histoire grecque est un poème, l'histoire latine un tableau, l'histoire moderne une chronique.* »¹⁸⁷ Ne pourrait-on pas justement réfléchir ces noir et blanc comme une histoire alternative à la contemporanéité de la chronique permettant parfois de se plonger dans le tableau (et donc dans les arts plastiques et non graphiques au sens large) ou dans la poésie (à l'aspect elle aussi *plastique* et non pas uniquement linéaire) ? La postmodernité du noir et blanc permettrait-elle de se saisir de l'inconcevable en tant que limites du figural ? « *Comment en général [s'interroge Lyotard] ce qui est forme peut-il être transgression ? (...) Comment ce qui est déviation, dérogation, déconstruction peut-il être en même temps forme ?* »¹⁸⁸ L'auteur propose la réponse suivante en présentant : « *une forme dans laquelle le désir reste pris, la forme prise par la transgression ; mais elle est aussi la transgression au moins potentielle, de la forme.* »¹⁸⁹

Nous pourrions même parler d'un noir et blanc *épique* (tant dans son processus créateur que dans sa réception). C'est pour cela que la présente étude se focalisera sur les relations entre technique et esthétique par delà toute logique historiciste. Déjouer les relations entre art et histoire de façon frontale n'empêche pas d'intégrer de biais une histoire des sciences, allant à l'encontre d'une vérité historique immuable. Déjà le terme

¹⁸⁷ François-René de CHATEAUBRIAND, *Essai sur la littérature anglaise (et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions)*, Paris, Gosselin et Furne Éditeur, 1836, p. 239.

¹⁸⁸ Lyotard cité par Yves Alain BOIS, *L'informe mode d'emploi, op. cit.*, p. 99.

¹⁸⁹ *Ibid.*

de *photogénie* forgé par Epstein¹⁹⁰ et attestant des pouvoirs plastiques des images cherchait à « intégrer dans le champ esthétique la théorie de la relativité d'Einstein [à travers des films défendant] le "principe de non-identité" (...) c'est-à-dire le caractère instable des choses qui toujours se dérobent à la définition. »¹⁹¹

- Noir et blanc élargis

L'opposition entre noir et blanc et couleur doit encore être nuancée. Il ne faudrait pas séparer le noir et blanc et la couleur, mais la figure et l'absence de figure. Un noir et blanc réaliste questionnerait notre rapport au chromatisme. Le rapport figure-couleur serait l'élément capital et le contrepoint de notre recherche. S'intéresser de manière radicale au noir et blanc c'est s'intéresser à des couleurs sans forme en s'autorisant de façon plus générale à parler de « noir et blanc élargis » suivant l'expression instaurée dans les années 1960 d'*expanded cinema*¹⁹² (un « cinéma élargi » en français) et serait à rapprocher de la vision lettriste d'un *syncinema*¹⁹³ et donc, pour ce qui nous préoccupe, d'un noir et blanc « *en expansion* ». ¹⁹⁴

Le terme d'*expanded cinema* a été élaboré à partir de celui d'*expanded mind*.¹⁹⁵

À la suite de Sharits, on peut donc parler de noir et blanc incitant à « *de nouveaux états*

¹⁹⁰ 1) Le théoricien-cinéaste est en effet un spécialiste de la plasticité au cinéma qu'il nomme « photogénie » : Cf. Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma, tome I (1921-1947)*, Paris, Seghers, 1974. Et : *tome II (1953-1964)*, Paris, Seghers, 1975.

2) Élie Faure, son contemporain parle, quant à lui, de *cinéplaste* : « Oserai-je rêver, pour un avenir encore lointain sans doute (...) la domination absolue du cinéplaste sur le drame formel précipité dans le temps ? » (Élie FAURE, « Cinéma », *Histoire de l'art*, tome III, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 620.)

¹⁹¹ Nicole BRENEZ citant Jean Epstein, *Cinemas d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹² Nicole BRENEZ, *ibid.*, p. 34.

¹⁹³ Syncinéma : « Il s'agit de combiner le dispositif cinématographique avec des éléments vivants : l'auteur doit être présent, l'audience participer, le film s'interrompre... Le lettrisme opère une réintégration critique de la présence vivante dans la représentation selon laquelle l'œuvre n'est plus le film, mais la séance. La phase suivante sera le cinéma supertemporel, lorsque le film lui-même n'est plus déjà donné en amont de la séance, mais que le public doit le réaliser, au moyen d'éléments ou d'indications fournis par l'auteur. » (*Id.*, « L'Objection visuelle » in, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, *op. cit.*, p. 17.)

¹⁹⁴ Selon la belle expression de Nicole Brenez utilisée pour qualifier les films de Jean-Pierre Bouyxou. (*Ibid.*, p. 19.)

¹⁹⁵ C'est-à-dire d'« états modifiés de conscience » ; expression visant à témoigner d'expériences sous psychotropes.

de couleur temporels singuliers. »¹⁹⁶ Ces « expériences subjectives d'une couleur »,¹⁹⁷ remises en cause d'une représentation, interrogent par essence les normes qui la structurent. Dans les cas qui nous concernent ce sont celles, mimétiques et diégétiques, de la narration qui dominent le cinématographe. Elles permettent « de concevoir que sa propre vision n'est qu'une création métaphorique, qui peut être tout bonnement inspirée par la nature comme elle peut être diluée par la vision des autres »,¹⁹⁸ ou un mélange des deux, à jamais indissociables.

Cela expliquerait que nous ne puissions pas dire que ces films en noir et blanc sont irréalistes. Ils témoignent toujours d'un désir de s'approcher du réel tout en rappelant que celui-ci est mouvant, instable et relatif. La logique de la reconnaissance serait mise à mal dans les films de notre étude. Le noir et blanc serait un moyen de questionner le hors-champ de nos connaissances forcément limitées sur le monde. Le noir et blanc ne s'oppose pas au cinéma réaliste, il propose d'*élargir* les normes de ce genre, pour éviter un cinéma réduit à des figures à l'éclairage zénithal.

En cela le travail de Bouhours est symptomatique. L'auteur affirme qu'il cherche « une réponse au dépassement de la dialectique figuration / abstraction. »¹⁹⁹ Il donne pour illustrer ses propos deux exemples :

À partir de *Chronographes* (1982) et de *Vagues à Collioure* (1991), la couleur se détache de tout concept d'abstraction et du paradigme musical pour déboucher sur une hyper-figuration référentielle. Revisitant des problématiques picturales passées (Impressionnisme, Expressionnisme abstrait, Cubisme), ces films mêlent dans une figure syntagmatique morceaux de cinéma et morceaux picturaux.²⁰⁰

Il ajoute : « le gestus expérimental implique au cinéma une problématique à la fois spécifique et globale de la couleur. Mes propres films interrogent le rapport entre

¹⁹⁶ Paul SHARITS, « Spontanément je fus inquiet... Lettre sur les couleurs de Matisse (1975) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 132.

¹⁹⁷ Malcom LE GRICE, « L'Abstraction chromatique : Peinture - Film - Vidéo - Image numérique (1995) », *ibid.*, p. 15.

¹⁹⁸ Stan BRAKHAGE, « Mon œil (1963) », *ibid.*, p. 127.

¹⁹⁹ Jean-Michel BOUHOURS, « Jamais je n'ai vu une tache noire (1995) », *ibid.*, p. 81.

²⁰⁰ *Ibid.*

forme filmique et matière picturale. »²⁰¹ Bouhours s'oppose directement au cinématographe. Pour lui :

L'histoire parallèle du développement de la photographie et du cinéma définit le complexe de la couleur : les daguerréotypes colorés, les calotypes peints de Talbot ou encore les films virés des débuts du cinéma confèrent systématiquement à la couleur une valeur de représentation, tandis que simultanément l'Impressionnisme bouleverse la conception même de la peinture, donnant à celle-ci une autonomie par rapport à la forme (...).²⁰²

Il s'explique de façon générale ainsi : « *je cherche (...) de nouvelles possibilités d'émulsions à base de gommés permettant de se libérer définitivement du rendu chromatique imposé par les marchands de pellicules et d'avancer plus loin dans les recherches de matière et de couleur inédites sur l'écran.* »²⁰³

Cet artiste et ceux que nous allons étudier sont des « *cinéastes qui, à la manière de plasticiens, travaillent la couleur même.* »²⁰⁴ Ainsi, Reble, quant à lui, raconte :

Nous avons fait d'abord des expériences avec des films en couleurs en changeant le potentiel d'hydrogène du révélateur couleur en introduisant des écarts de températures importants entre les différents bains, en interrompant brutalement le processus de tirage et en intercalant des bains chimiques qui ne sont pas prévus dans le processus standard. Cela a engendré toute une série de processus intéressants ; tels que le déplacement de la balance des couleurs à l'intérieur d'une même couche chromatique, plusieurs pseudo-solarisations, des altérations de grain, voire des pertes de couches de couleur entières. En outre, nous répartissions le matériau au gré de notre fantaisie, dans de petites boîtes de révélateur et le traitons avec de petites doses extrêmement concentrées de produit. Pendant la révélation, nous secouions la boîte régulièrement afin d'obtenir le plus possible de résultats différents. Nous avons aussi plus d'une fois perdu le contrôle du déroulement du processus et nos tentatives pour reproduire un résultat lorsqu'il était intéressant sont restées infructueuses.²⁰⁵

Le cas du noir et blanc « extrême » de son film *Aus den Algen* (1986) en est un bon exemple. Son auteur en relate ainsi l'élaboration :

Dans les arbres de mon jardin, il reste encore aujourd'hui des pellicules amassées durant cette période de dix ans ; elles sont toutes plus ou moins souillées. Quelques années encore et on n'en verra plus rien. La poussière atmosphérique vient se poser sur le support, là où il y avait jadis des images pleines de couleur. Un acte de purification en quelque sorte. Il est toujours surprenant et beau de voir quelles nouvelles réalités viennent prendre la place des illusions multicolores. En 1985, j'ai jeté une bobine

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 80.

²⁰³ *Ibid.*, p. 81.

²⁰⁴ Yann BEAUVAIS, « Travail de la couleur (1995) », *ibid.*, p. 8.

²⁰⁵ Jürgen REBLE, « Chimie, Alchimie des couleurs », *ibid.*, p. 153.

dans le petit étang de mon jardin, je crois que c'était *Ali Baba et les quarante voleurs*. Je l'ai récupérée un an plus tard. Cette expérience est décrite dans *Aus den Algen* (...). Après les commentaires, on voit le matériau filmique repêché. De la copie originale, seul le support a survécu : des cultures d'algues s'y sont installées, qui fournissent à présent le contenu des images.²⁰⁶

Carl Brown, dont ses films seront donnés comme dernier exemple, explique, qu'avec :

(...) cette technique cinématographique [qu'est la tireuse optique lui permettant de créer des figures troubles] je joue sur un paradoxe qui m'intéresse. Elle me permet de mettre en pièces le réalisme de départ (que j'ai filmé ou récupéré), mais en gardant comme source de stimulation et critère de sélection soit sa forme originale, soit son mouvement, soit encore l'émotion qu'elle exprime. J'accède ainsi à l'abstraction de la forme et du mouvement tout en laissant la qualité émotionnelle de l'image intacte.²⁰⁷

Puisque le « *support ne fait pas loi* »²⁰⁸, ces noir et blanc ne se trouvent plus au cœur du film, mais dans la perception du spectateur. C'est à partir de la réception de ces images en mouvement que nous pouvons appréhender cette *expérience esthétique* d'un au-delà de la figuration narrative.

Ce qui intéresse l'artiste, c'est de proposer une expérience de cinéma particulière puisqu'elle se fait de manière transversale par l'intermédiaire du spectateur. L'œuvre n'est plus représentation de quelque chose, mais présentation d'une proposition concrète, celle d'une nouvelle relation avec lui. En éprouvant la plasticité subjective de ces chromatismes, le spectateur est invité à partager une *expérience esthétique*.

Les relations entre noir et blanc et cinéma s'étendent à celles entre art et images en mouvement. C'est pour cela qu'il faudrait parler autant d'« art filmique » que d'« œuvre cinématographique » : ces films tendent à contredire Maurice Lemaître pour qui « *l'art le plus en retard* »²⁰⁹ est le cinéma.

Dans cet art filmique du noir et blanc élargi, c'est le spectateur qui va nous permettre de développer « *les lignes directrices d'une esthétique de la réception.* »²¹⁰ Pensons à Baudrillard qui note : « *Il ne s'agit donc pas des objets définis selon leurs*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁷ Carl BROWN, « Après (1982) », *ibid.*, p. 134.

²⁰⁸ Nicole BRENEZ, « L'Objection visuelle » in, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle, op. cit.*, p. 20.

²⁰⁹ Selon un des cartons de *Films imaginaires* (1985) de cet auteur. (*Ibid.* p. 17.)

²¹⁰ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Tel, Gallimard, 1998, p. 14.

fonctions ou selon les classes dans lesquelles on pourrait les subdiviser pour les commodités de l'analyse, mais des processus par lesquels les gens entrent en relation avec eux et de la systématique des conduites et des relations humaines qui en résultent. »²¹¹

Ce noir et blanc, bien en deçà d'une logique mimétique et au-delà d'une logique diégétique, propose une « expérience esthétique » dépassant tout formalisme narratif prétendument réaliste pour inviter à créer soi-même une logique à l'œuvre. Toute la question du noir et blanc s'exprimerait à travers une expérience de la réception des images.

Ce long préambule a établi les bases des enjeux théoriques de notre étude. Il faut maintenant répondre, même si cela a été fait de façon indirecte, aux deux questions suivantes : Où se présentent de tels noir et blanc ? Et comment avons-nous élaboré notre corpus ?

Pour ce faire, nous allons reconsidérer ces remarques théoriques à l'aune d'exemples plus précis. Si ce chapitre inaugural était nécessairement général, nous allons maintenant, basculer du plan large au plan macro. À l'origine de ce travail, se trouve la découverte de films inattendus. Leur visionnage, accompagné de discussions avec leurs créateurs, nous a permis d'émettre des hypothèses et de confirmer des intuitions. En revenant à l'aspect purement pragmatique de notre recherche ; en partant cette fois-ci des objets d'études trouvés qui en éclairent les interrogations théoriques, nous verrons que cette quintessence d'œuvres s'est imposée d'elle-même et qu'elle a été porteuse d'impressions et d'idées fédératrices. Détaillons ce cheminement qui nous mena à la théorie fondatrice de cette « différence cinématographique », instaurée par Kracauer et réactualisée dans notre recherche.²¹²

²¹¹ Jean BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2001, p. 9.

²¹² Nous allons présenter la notion d'« expérience cinématographique » suivant la définition qu'en donne Kracauer et à l'inverse proposer plusieurs approches théoriques de l'« expérience esthétique ». Notons toutefois que la parenté entre les deux expressions sera toujours présente. Parenté conceptuelle qui trouve aussi ses racines dans un héritage historique. Kracauer fut le professeur de Jauss. L'intérêt de son élève pour la notion de réception des œuvres artistiques porte son influence. Jauss étend, à tout le champ artistique et littéraire, les théories cinématographiques de son maître. (Sur cette filiation théorique et historique, voir : Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Postface. *"L'histoire est un*