

---

## **LA RECHERCHE DE NOIR ET BLANC *DIFFÉRENTS***

---

*amusement de vieillard" » in, L'histoire des avant-dernières choses (1969), trad. de l'anglais par Claude Orsoni, Paris, Stock, 2006, pp. 309-310.)*

## **A) LOCALISATION ET ENJEU DE NOTRE CORPUS**

### **- Le cinéma dit expérimental comme vivier de noir et blanc radicaux**

Où se présentent de tels noir et blanc ? Nous avons d'emblée été attirés par le cinéma dit expérimental (comme l'attestent les quelques films précédemment cités) pour y chercher un noir et blanc invisible, un noir et blanc semblable à un trou noir.<sup>213</sup> Les sources concrètes de ces œuvres sont peu connues, un dépouillement dans les lieux de conservation et d'archivage n'ayant jamais été réalisé. Un noir et blanc du solécisme n'est pas le bienvenu dans un cinéma « traditionnel ».<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Trou noir évoqué dans notre avant-propos.

<sup>214</sup> Remarques esquissées dans les communications suivantes :

- Gabrielle REINER, « De la Persistance du noir et blanc dans le cinéma expérimental », communication dans le cadre de la journée d'étude *Collectif Jeune Cinéma / Festival des Cinémas Différents : histoire, conservation et diffusion du cinéma expérimental*, Nicole Brenez (dir.), Université de Paris I, Paris, 7 novembre 2008.

- *Id.*, « Actualités du noir et blanc dans le cinéma contemporain », conférence dans le cadre du séminaire *Histoire des formes filmiques* de Nicole Brenez, Paris III, 3 mars 2011.

## - Contextualisation du corpus

La contextualisation de notre corpus principal n'en fut que plus complexe. Il a bien sûr été élaboré grâce à diverses projections de films dits expérimentaux et connexes. Citons en particulier les programmes Cinéma d'Avant-Garde / Contre-culture générale à la Cinémathèque Française, les séances Scratch de Light Cone et celles du Centre Pompidou intitulées Film and Co, Film ou Vidéo et après à Paris, mais aussi celles de divers festivals : le Festival des cinémas différents de Paris depuis 2007, le Festival Cinéma du Réel à Paris depuis 2009 et, de manière plus épisodique l'OUSFF (Oblo Underground Short Film Festival) à Lausanne, le MOFFOM (Music On Film, Film On Music) à Prague en 2007, Traverse Vidéo à Toulouse, Les Inattendus à Lyon, Abstracta à Rome, le Backup festival à Weimar, le Festival International du Super 8 de Cambridge en 2008.

Il a aussi été enrichi par notre expérience comme programmatrice<sup>215</sup> à travers notre engagement durable au sein du Collectif Jeune Cinéma<sup>216</sup> que nous avons rejoint en 2007 et comme directrice de son festival en 2008 et 2009.<sup>217</sup>

Intitulé Le Festival des Cinémas Différents, il constitue la vitrine des films de la coopérative, un lieu de découverte de films expérimentaux extérieurs réunis par le système d'appels à projets. Les thématiques des années où nous en avons la charge (« Noir et blanc » en 2008<sup>218</sup> et « Matières argentiques / textures numériques » en 2009<sup>219</sup>) furent déterminantes pour nos recherches.

---

<sup>215</sup> Cf. *Id.*, « La Programmation du cinéma expérimental », conférence dans le cadre du séminaire *Rencontres professionnelles* de Marie Martin, équipe « Lettres et Langues », Université de Poitiers, Poitiers, 15 février 2010.

<sup>216</sup> Cf. Le site du *Collectif Jeune Cinéma*. [En ligne], URL : <<http://www.cjcinema.org>>

<sup>217</sup> Les programmes se trouvent en annexe.

<sup>218</sup> Cf. Gabrielle REINER, « Du noir et blanc dans la programmation du 10<sup>ème</sup> Festival des Cinémas Différents de Paris » in, *étoilements, Supplément au n° 5*, décembre 2008, pp. 14-22.

<sup>219</sup> Cf. à propos de la programmation les deux entretiens suivants :

- Entretien G. Reiner et A. Cuevas Portilla / D. Baudet, Paris, le 15 novembre 2009. (Cf. Delphine BAUDET, « Structure des matières » in, *Mouvement*, décembre 2009. [En ligne], URL : <[http://www.mouvement.net/site.php?rub=30&id=0bbb1f85c12857ff&fiche\\_alias=mouvement](http://www.mouvement.net/site.php?rub=30&id=0bbb1f85c12857ff&fiche_alias=mouvement)>

- Entretien G. Reiner / M. Oddon, Paris, le 18 novembre 2009. (Cf. Marion ODDON, « 11<sup>ème</sup> Festival des cinémas différents, à la Clef » in, *Culturopoing*, 6 décembre 2009. [En ligne], URL : <<http://www.culturopoing.com/Cinema/11e+Festival+des+cinemas+different>>

La coopérative propose également des séances mensuelles.<sup>220</sup> Nous y avons organisé de manière ponctuelle des programmations individuelles avec des invités extérieurs depuis 2008 (comme celle du 15 mai 2009 consacrée à la revue *Trafic* ou celle du 13 février 2012 qui présenta les créations de l'École Concordia de Montréal).

Depuis cette date et jusqu'en octobre 2012, nous avons assuré la direction de ces séances. La programmation se confronta alors à la notion de *différence*, rejoignant en cela le thème du festival annuel.

Ce travail sur le terrain nous a permis d'acquérir des œuvres difficiles à trouver, d'accéder à des fonds et à des bases de données et d'étoffer ainsi notre recherche d'œuvres singulières.<sup>221</sup>

Les films qui seront analysés proviennent du catalogue du CJC et de son festival, de Light Cone, d'ED Distributions, des Collections du Centre Georges Pompidou à Paris, d'Heure Exquise ! à Lille, des archives d'Ardèche Images Maison du Doc à Lussas et de celles des Inattendus à Lyon et à l'étranger de Sixpackfilm à Vienne, de L'Arsenal à Berlin, du Lux à Londres. Nous avons pu rencontrer la plupart des auteurs, pour élaborer des entretiens, correspondu avec eux par e-mail et (ou) en échangeant avec eux à bâtons rompus, leurs paroles formant avec leurs films la source première de notre réflexion.

### **- Des noir et blanc pour penser une *différence* cinématographique**

Le Collectif Jeune Cinéma est une coopérative française autogérée de réalisateurs expérimentaux sur le modèle de The Filmmakers Cooperative<sup>222</sup> (initiée par Jonas Mekas à New York en 1962). Créé onze ans plus tard par Marcel Mazé et quelques autres cinéastes intrépides avec le désir de distribuer et diffuser un cinéma

---

<sup>220</sup> Les séances ont lieu un jeudi par mois, au cinéma La Clef, dans le 5<sup>ème</sup> arrondissement de Paris.

<sup>221</sup> En particulier en assistant à des projections destinées aux programmeurs (où souvent les réalisateurs sont présents) tel le Preview Show, qui montre chaque année les nouveaux films mis en distribution à Light Cone.

<sup>222</sup> Cf. Le site de The Filmmakers Cooperative. [En ligne], URL : <<http://www.filmmakerscoop.com/catalog/c.html>>

marginalisé, le CJC possède aussi un festival, vitrine des films de la coopérative et lieu de découverte de films expérimentaux extérieurs.<sup>223</sup>

Bien que la manifestation soit appelée Le Festival des Cinémas Différents de Paris, l'adjectif *différent* n'a jamais été vraiment défini. Il contribue évidemment à éviter le terme d'*expérimental* aux définitions nébuleuses, paradoxalement contradictoires et toujours réductrices, et donc à ouvrir dans un souci de liberté la programmation à des œuvres limites... Par ce refus normatif, ces films *différents* opèrent un décentrage de l'expérimental vers un « autre » cinéma.

Les œuvres présentées proposent une manière d'exprimer par les images en mouvement un attachement à une perception du réel *différente*, toujours ineffable et donc ouverte à la méditation. Elles sont symptomatiques du fait que le CJC promeut de plus en plus de films inclassables.

Si le Collectif fut à l'origine de notre conception de noir et blanc permettant de penser une *différence* cinématographique, cela n'a pu se faire qu'en la confrontant à une théorisation de cette même *différence* cinématographique qui prit tout son sens grâce à la lecture de Kracauer et de sa *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*.<sup>224</sup> Cet ouvrage rédigé principalement en 1940 en anglais par l'auteur allemand au moment où il fuyait l'Europe pour les États-Unis, n'a été publié qu'en 1960 et a connu une traduction française tardive en 2010. Cela a été l'occasion de journées d'étude fondamentales pour cette recherche.<sup>225</sup> La pensée intemporelle du théoricien est à souligner au regard du noir et blanc proposé par les films qui composent notre étude.

Quelle est donc la vision du cinéma que propose Kracauer ? Il le définit comme « *an art with a difference* », <sup>226</sup> traduit en français par « *un art pas comme les autres* », <sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> Le festival cherche à montrer des films du fonds du CJC qui s'accompagnent toujours de projections de films extérieurs. Les films proviennent de particuliers, d'autres coopératives, de structures du milieu expérimental ou liées à l'art en mouvement. C'est un espace de rencontre et d'échange, un moyen de créer une dynamique par un va-et-vient entre films du fond et découvertes extérieures permettant parfois à d'autres cinéastes de devenir membres de la coopérative.

<sup>224</sup> Cf. Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, trad. de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.

<sup>225</sup> Cf. Monique PEYRIERE (dir.), « Siegfried Kracauer : actualité cinématographique », E.H.E.S.S., 22-23 juin 2010. [En ligne], URL : <[http://www.fabula.org/actualites/siegfried-kracauer-actualite-cinematographique\\_37792.php](http://www.fabula.org/actualites/siegfried-kracauer-actualite-cinematographique_37792.php)>

<sup>226</sup> Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Introduction : Une théorie intemporelle du cinéma » in, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. XX.

« un art à part ». <sup>228</sup> Cet art de « l'enregistrement de la réalité physique » <sup>229</sup> se situe, d'après lui, dans la droite ligne de la photographie, au contraire des arts *plastiques* en général, tributaires d'une représentation figurative.

Le sens de l'adjectif « différent » du titre du festival recouvre, dans une certaine mesure, celui de Kracauer. Il prend en compte sa critique du cinéma expérimental en évoquant un cinéma qui regarderait vers « l'enregistrement du monde » et non plus seulement vers les arts dits *plastiques*. <sup>230</sup>

Kracauer a cependant un rapport très ambivalent avec le film expérimental qui est, soumis lui aussi à « la tyrannie (...) de l'art traditionnel » <sup>231</sup> et donc dominé par une représentation formelle. Il critique les œuvres cinématographiques qui dépendent d'une narration écrite : le scénario, et donc de la littérature. Pour Kracauer, le cinéma doit inciter à retrouver un rapport au monde plus « matériel » <sup>232</sup> et donc plus sensible, en s'éloignant des idéologies perceptives qui conditionnent la vision et l'amenuisent.

Nous chercherons à démontrer que ces films entrent en résonnance avec ce qu'est le cinéma, selon le théoricien. La « différence cinématographique » qu'il propose s'y cristallise à travers une utilisation particulière du noir et blanc qui permet d'interroger les potentialités spécifiques du film et de son média prédominant : le numérique qui tend à remplacer l'argentique.

À cause de la perte de « contrôle » provoquée par le numérique pour obtenir du noir et blanc, celui-ci ne serait pas forcément un progrès au regard de son aîné l'argentique. Kracauer le sous-entend déjà à son époque : « *On ne sait que trop, hélas, que l'innovation technique n'implique nullement un progrès dans la conception et dans l'exécution.* » <sup>233</sup> Selon Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, Kracauer invite le réalisateur à « *laisser advenir la réalité sans la recouvrir de toutes nos conventions*

---

<sup>227</sup> Siegfried KRACAUER, *ibid.*, p. 15.

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>230</sup> Depuis 2010, le festival a changé son appellation en devenant : Le Festival des Cinémas Différents et expérimentaux de Paris. La modification visait à être plus explicite auprès du public. Néanmoins certains d'entre nous la regrettent ; le terme de *différent* incluant celui d'expérimental et l'élargissant, rajouté celui d'expérimental devenait redondant.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 12.

humaines, nos présupposés [en remettant en cause] les idées reçues, les schémas perceptifs », <sup>234</sup> qu'il nomme de manière générique « idéologie ». <sup>235</sup>

Quelle est cette « idéologie » imposée par les outils cinématographiques dont parle Kracauer ? À une figuration visuelle et sonore correspond un texte écrit. Comment rendre compte d'un réel qui ne serait pas « pré-pensé » par les outils créés par la société et donc par un « nous » généralisant ? Comment s'approcher de l'« impensé » qui serait ce qui n'est pas « écrit » ? C'est-à-dire : comment échapper à une figure identifiable « préétablie » par des attentes sémantiques ? Comment s'émanciper d'une tyrannie tant figurative que narrative, l'une menant à l'autre ?

Comment ne pas laisser l'image dicter ses conditions ? Comment enrayer les contraintes du numérique et laisser advenir ce que l'auteur nomme « caméra-réalité » <sup>236</sup> : comment présenter un rapport au monde autre que celui d'une représentation normée ? Comment retrouver ces « potentiels cinématographiques » qui persisteraient en numérique ?

Le noir et blanc en numérique n'existe pas de manière concrète et originelle. Les difficultés liées au travail en noir et blanc dans les arts numériques soulignent l'impossibilité d'enregistrer le réel autrement que de la manière dont la société l'impose. Si l'image numérique est à la base trichromatique, c'est parce qu'elle est censée caractériser une vision « normale » des couleurs qui consiste en la possibilité de percevoir toutes les tonalités chromatiques à partir des trois radiations spectrales monochromatiques « convenablement combinées ». Le noir et blanc numérique serait-il à voir comme une image au trichromatisme « perturbé » ? Qu'est-ce qu'une perception normale quand on constate qu'un noir et blanc incertain est aussi réaliste que des couleurs spectrales ? La réalité serait-elle devenue une donne normée, conformiste ? Comment créer et s'émanciper de ces lois économiques imposées par le marché ? Comment ébranler la logique de l'appareil et ses diktats « bien-pensants » ?

En numérique, c'est en décentrant l'écriture chiffrée des coordonnées de la couleur que les artistes présentent un insaisissable noir et blanc qui vient à chaque fois

---

<sup>234</sup> Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Introduction : Une théorie intempestive du cinéma », *ibid.*, p. XXV.

<sup>235</sup> Kracauer cité par *ibid.*

<sup>236</sup> Siegfried KRACAUER, *ibid.*, p. 209.

effleurer cette paradoxale identité « différente » défendue par le CJC. Une *différence* qui exprime un rapport à cet inconnu, le réel pour Kracauer, approfondi, interrogé et défendu par les cinéastes. Une réalité largement « indéchiffrable », qui serait néanmoins « à déchiffrer », au sens d'explorer et donc d'interroger.

Il en va évidemment de même en argentique, comme en numérique, à travers des œuvres sur pellicule qui cherchent à « perdre de vue » l'analogie figure-forme. Deux manières d'obtenir le même résultat sont à l'œuvre : un noir et blanc numérique ou analogique apparaît qui « déborde les cases » et devient informe. Pensons au jeu de coloriage pour enfants. En débordant, le chromatisme se réapproprie un rapport formel qu'il subissait jusqu'alors. Ces couleurs inattendues interrogent un hors-champ des formes et des contours. Le chromatisme atteste d'un décentrement de ces formes et interroge la logique de création interne. C'est de celle-ci que naissent des chromatismes « en mouvement », littéralement « indiscernables », car non cernés par une figure stable.

La « défiguration » déstabilise aussi la question de sens et donc de *genre*, cruciale au cinéma. Se trouvant à la frontière de la fiction et du documentaire, ces œuvres ne sont pas vraiment rattachées à un genre. Par ce refus normatif, ces « films différents » opèrent un décentrage de l'expérimental vers un cinéma « autre » qui flirterait avec cette notion tout en lui échappant en partie. Nous estimons qu'en ce sens les films qui composent notre corpus sont plus « différents » qu'expérimentaux à proprement dire<sup>237</sup> et que ce croisement entre fiction et documentaire met en place cette « différence » cinématographique. Nous chercherons à démontrer que cette « différence » se manifeste à travers une présentation radicale du noir et blanc comme expérience de notre rapport au réel, un réel interrogeant notre confortable réalisme.

Notre corpus sera composé de divers films « différents » qui seront pris ici comme exemples symptomatiques de nos postulats de départ. Le principe des études de cas nous permettra de structurer notre étude et de proposer une pensée circulaire cherchant à se potentialiser dans une échappée spiralee. En cela l'écriture de Kracauer fut inspirante.

---

<sup>237</sup> Toutefois pour éviter tout dogmatisme extrême nous continuerons à employer le terme d'« expérimental ».



- **Une différence qui permet de dépasser une opposition manichéenne entre industrie et expérience**

Loin de nous toutefois l'idée d'exposer un travail manichéen où le cinéma industriel travaillerait un noir et blanc normé sur une narration hégémonique et où le cinéma qualifié d'« expérimental » serait basé sur un noir et blanc innovant. La *différence* définie par Kracauer permettra de dépasser toute logique binaire.

Quantité de films dits expérimentaux traitent le noir et blanc de manière très conventionnelle tout comme il en existe des utilisations passionnantes dans le cinéma de fiction relativement plus « traditionnel ».

Néanmoins, les fulgurances « fictionnelles » sont rares à cause de productions frileuses. On peut citer, à titre d'exemples, la scène en noir et blanc de *La Vie Nouvelle* (2002) de Philippe Grandrieux, les premiers films de Guy Maddin ainsi que le génial *Khroustaliou, machinou ! (Khroustaliou, ma voiture !, 1998)* d'Alexeï Guerman.

Première remarque, ces films font figure d'exceptions dans le cinéma industriel autant que dans la filmographie de ces auteurs. Ceux-ci poursuivent en général un travail chromatique plus figuratif, même s'il peut persister des « zones » (d'ombre) en noir et blanc, comme c'est le cas pour Guerman ou Maddin. Ce sont tous des artistes qui ont débuté par un travail expérimental, époque où ils avaient créé des œuvres avec une logique économique elle aussi expérimentale.

La dette envers ce « genre » artistique, qui propose un autre point de vue cinématographique auquel ces artistes ne sont pas forcément hostiles, se retrouve donc chez Grandrieux. Le cinéaste, qui débuta avec des vidéos expérimentales en Belgique, intègre des moments noir et blanc au sein d'une œuvre plus convenue au niveau de la figuration dans son long-métrage *La Vie Nouvelle*.

Cette quasi-parenthèse dans le film montre des corps errant dans la nuit, hurlant à la mort tels des damnés. Serait-ce un épisode fantasmé par le héros en proie à une transe chamanique ? Les visages indistincts évoquent des masques de tribus africaines.

Pour cette scène, le cinéaste, qui est aussi le cadreur du film, abandonne les prises de vues en analogique pour s'emparer d'une caméra thermique.<sup>238</sup> La représentation n'est plus asservie à des conventions mimétiques, mais à des effets sensibles à travers une « perception tactile ». Les potentiels perceptifs de l'outil sont réfléchis. Ces images, aux propriétés inusitées pour une prise de vue classique, font rupture avec le reste du film. La prise de vue thermique en basse lumière invite à découvrir un univers, à « *se mesurer à l'inconnaissable* »<sup>239</sup>. Cette technique n'est plus utilisée, là, pour découvrir les zones de déperdition de chaleur d'une maison ou illustrer une opération militaire de nuit (comme le cinéma classique l'a souvent fait dans les films de guerre), mais pour interroger les normes du cinéma révélant des perceptions invisibles à l'œil nu.

« À quoi bon faire une image ? »<sup>240</sup> se demande le cinéaste ; « pour se déprendre de l'ancienne »<sup>241</sup> répond-il en analysant sa pratique. Grandrieux élabore une œuvre basée sur l'abandon des normes esthétiques du cinéma dominant. « *La pratique des images appartient au pouvoir* »,<sup>242</sup> rappelle Nicole Brenez. Grandrieux cherche à renier cette perspective. Son travail ne soutient plus une idéologie en place, mais une apologie contestatrice des sens...

Le *clair-obscur* s'élabore de manière tactile à travers un dialogue entre invisible et chaleur, et non plus entre simple perception et lumière. Le remploi de cette caméra est transcendé et l'auteur utilise ses propriétés pour construire un imaginaire sensitif. Climax du film, la séquence présente une science sublimée au profit des caractères uniquement plastiques du processus et permet de proposer cette « nouvelle Vision » prometteuse peut-être d'une « Vie nouvelle ».

Le cinéaste l'affirme : « *Que cherchons-nous à toucher depuis les premières mains négatives imprim[ées] dans la roche (...) si ce n'est à ouvrir la nuit du corps, sa*

---

<sup>238</sup> Une caméra thermique enregistre les différents rayonnements infrarouges (rayonnements électromagnétiques d'une longueur d'onde supérieure à celle de la lumière visible) émis par le corps humain en fonction de leur température.

<sup>239</sup> Nicole BRENEZ, « Impartageable et quand bien même » in, *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, op. cit., p. 19.

<sup>240</sup> Philippe GRANDRIEUX, « À quoi bon une image ? », *ibid.*, p.33.

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> Nicole BRENEZ, « Entrée (en matière) », in, *La Vie nouvelle / nouvelle Vision, à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, op. cit., p. 14.

*masse opaque, la chair par laquelle on pense, et à déployer à la lumière, face à nous, l'énigme de nos vies. »*<sup>243</sup>

Cette séquence de *La Vie Nouvelle* présente des êtres damnés en quête de transcendance. Ces anti-héros cherchent un équilibre entre eux-mêmes et le monde. La création artistique permettrait-elle de l'atteindre à travers une catharsis expiatoire ? L'utilisation de la caméra thermique brouille les normes des genres : la scène est à la fois un « documentaire » sur les effets visuels possibles d'une caméra thermique et une fiction *plastique*. Ce cinéma subvertit les genres établis. Autant exploration des possibilités techniques que vision fantasmatique, il réconcilie science et fiction : la scène devient de la science-fiction au sens littéral du terme.

L'effet est renforcé par le travail sonore du groupe de musique électronique. *Étant donnés*, qui signe l'intégralité de la bande-son de du film et fait entendre à cette occasion une composition angoissante à base de cris stridents éloignés de toute structure sémantique qui confèrent au film une *inquiétante étrangeté*. Le son s'accorde avec l'image pour exprimer l'impossibilité d'avoir une perception optique et acoustique immédiate, preuve que le travail sonore peut être lui aussi pensé en tant que noir et blanc.

Maddin, quant à lui, n'a jamais fait d'école de cinéma. Il débute « *avec une caméra cassée* »<sup>244</sup> et fait l'apologie du *dysfonctionnement*, ce qui est pour lui une façon de « *fonctionner "autrement"* ». <sup>245</sup> Il met ainsi en déroute un noir et blanc académique en jouant sur les matières, en mettant par exemple une paire de collants résille sur sa caméra pendant le tournage de *Tales from the Gimli Hospital* (1988).

« *On n'a pas besoin de raisons pour faire un film, il faut juste se lancer.* »<sup>246</sup> se défend-il. Et surtout pas de scénario ! pourrait-on ajouter. Il poursuit de lui-même en affirmant « *aimer les ellipses dans le récit, on ne doit pas tout raconter ni tout montrer* ». <sup>247</sup> Le canadien fait l'apologie du parcellaire et va même inventer de fausses scènes coupées ou perdues à travers des didascalies moqueuses, présentes en début ou

---

<sup>243</sup> Grandrieux cité par *ibid.*, p. 18.

<sup>244</sup> Conférence de Guy Maddin (que nous avons interrogé sur ses choix chromatiques) à la Fémis, Paris, le 27 janvier 2012.

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> *Ibid.*

<sup>247</sup> *Ibid.*

en fin de ses projets, tel le court-métrage *Hospital Fragment* (1999) annoncé comme « scène inédite » du long-métrage *Tales from the Gimli Hospital*. L'ellipse temporelle est aussi figurative : le cinéaste affirme qu'« à trop éclairer on va finir par ne pas savoir ce qu'on va faire avec tout ce qu'on voit ».<sup>248</sup> Ainsi, pour le tournage de *Dracula : Pages from a Virgin's Diary* (*Dracula, pages tirées du journal d'une vierge*, 2002) qui n'est autre que la chorégraphie d'un ballet conçu pour être présenté de face et en plan large : le cinéaste inverse la donne et filme en gros plans, à partir des loges...<sup>249</sup>

*Archangel* (1990), son troisième long-métrage et son premier en couleurs, fut préparé pour être tourné en noir et blanc alors que la production japonaise avec laquelle il travaillait ne s'intéressait qu'aux films en couleurs. Le cinéaste, « terrifié »,<sup>250</sup> décide « de n'utiliser que deux couleurs dominantes à la fois. »<sup>251</sup> pour ne pas s'éloigner de la bichromie désirée. Il intègre ainsi le technicolor tout en jouant sur les limites techniques du réalisme : le flou, le grain... et donc le trouble en général d'un cinéma qui, il le rappelle, est une suite de « *moving pictures* ». <sup>252</sup> Pince-sans-rire, il avoue : « avoir essayé d'être aussi réaliste que possible sachant qu'[il] n'y arriverai[t] pas... »<sup>253</sup>

Membre du Winnipeg Group à ses débuts, autre collectif qui défend l'expérimentation cinématographique, Maddin y rencontre le cinéaste Deco Dowson (qui est aussi membre du CJC). Ce dernier développe artisanalement toutes ses pellicules jusqu'en 2002. La fin de cette collaboration serait-elle une des raisons qui expliqueraient qu'à partir de cette date les films de Maddin adoptent une facture moins innovante ?

Guerman, quant à lui, tourne son film dans des ateliers au nom évocateur d'« Experimental kino » où un éclairage extrêmement violent fait disparaître les figures qui deviennent de simples silhouettes.

---

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> Cf. Stéphane KAHH, « Le cinéma réenchante, entretien avec Guy Maddin (décembre 2004) » in, *Bref* n° 70, janvier-février 2006, p. 30.

<sup>250</sup> Conférence de Guy Maddin, *op. cit.*

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> *Ibid.*

Domaine expérimental et domaine classique se font parfois écho. Nombre de cinéastes dits expérimentaux utilisent des images narratives pour les interroger, cependant que des cinéastes plus classiques proposent parfois des moments expérimentaux. Il est clair cependant que les usages radicaux du noir et blanc trouvent leurs sources dans des techniques inattendues, en rupture avec les conventions de l'industrie cinématographique.

Nicole Brenez le souligne et préfère, pour dépasser l'opposition entre expérimental et industriel, parler d'avant-garde :

En termes d'organisation pratique et de moyens logistiques, le cinéma d'avant-garde peut s'élever au sein même de l'industrie (formes subversives), mais il suppose plus souvent une autre économie, d'autres circuits de production et de diffusion, qui se sont déployés dans l'Histoire selon une poignée de formules majeures.<sup>254</sup>

Puisque travailler le chromatisme au détriment de la figuration incite à créer des œuvres en noir et blanc, ce noir et blanc n'est plus dominé par la figuration. Si la forme est garante de la narration cinématographique, interroger la forme revient à décentrer la narration, à en *désacraliser* les règles réalistes. C'est cet écart avec la figuration industrielle qui amène ces cinéastes à proposer de singuliers noir et blanc. Travailler de « manière indépendante » induit une pratique « intempestive » du noir et blanc. Ce rapport inattendu est souvent lié à une proposition qui l'est tout autant.

Nous verrons que dans ces films une poétique de l'informe vient dialoguer avec une méditation sur le processus de création mis en abyme par le chromatisme. La figure « illisible » dont l'œuvre est le dépositaire invite à percevoir le réel comme infigurable et à rendre caduques les normes du réalisme.

À une distorsion figurative, donnant naissance à un noir et blanc, s'associe immédiatement une incertitude sémantique. La linéarité classique de la diégèse n'est plus un guide narratif opérant. Le surgissement de ce noir et blanc informe manifeste une polysémie paradoxale.

---

<sup>254</sup> Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 13.

## **B) PRESENTATION DES DEUX CHAPITRES** **QUI STRUCTURENT NOTRE ETUDE**

### **- Premier chapitre**

L'enjeu de notre premier chapitre, intitulé *Différence à l'expérience. Des noir et blanc qui ont « mauvais genre »*, sera d'exposer comment le noir et blanc déstabilise les questions de genre au cinéma de fiction et de documentaire tout en élargissant la notion de cinéma dit expérimental.

Le terme de *différence* renvoie aux écrits de Siegfried Kracauer qui nous aideront à développer un questionnement sur la perception de nos sens et, en particulier sur celui véhiculé par le noir et blanc, à une époque où domine - rentabilité oblige - une couleur formaliste.

Nous verrons qu'un noir et blanc *différent* altère l'idée même de genre cinématographique. Le terme d'*expérience* utilisé aux côtés de celui de *différence* n'est pas anodin. Si la notion de cinéma dit « expérimental » est sujette à controverse, celles d'*expérience cinématographique* et d'*expérience esthétique* dont les enjeux théétiques seront féconds pour notre recherche, ne le sont pas.

Dans la première partie de ce chapitre inaugural, nous utiliserons comme exemple le film de Xavier Christiaens : *Le Goût du Koumiz* (2003) pour mettre à l'épreuve la théorie du philosophe allemand Siegfried Kracauer. Si le travail actuel du noir et blanc et les outils cinématographiques ont évolué, cette comparaison permettra de souligner l'aspect visionnaire du théoricien. Ce film, à travers l'exposition de singuliers noir et blanc, atteste des préceptes de Kracauer de façon très particulière. Nous verrons que la *différence* chromatique du film témoigne d'un désir d'entretenir avec ce qui nous entoure un rapport divergeant avec nos codes perceptifs.

Nous prendrons ensuite un autre exemple, et là, dans le cinéma argentin, pour analyser de façon plus détaillée l'expérience sensible que suscite le noir et blanc. L'étude du film *In Absentia* (2010) de Stephan et Timothy Quay, auquel nous consacrerons la deuxième partie de ce premier chapitre, permettra de revenir sur l'idée qu'en deçà de la représentation figurative, la réalité de ces images informes révélerait

l'illusion du cinématographe. « Expérimenter » le noir et blanc aujourd'hui n'intéresse pas le cinéma narratif, car il le menace...

Si nous avons choisi un film comme celui des frères Quay, c'est aussi de façon plus large parce que le parcours de ces artistes est un cas d'école. Ces deux cinéastes adeptes du noir et blanc et ayant été produits par la BBC et Chanel 4 en Angleterre ont, en effet, été clairement « invités » à travailler en couleurs s'ils voulaient poursuivre leur production. Ils s'expliquent :

*Institut Benjamenta* a été produit par Channel 4 en Angleterre<sup>255</sup> ; après ça, ils nous ont expliqué que, si on voulait que Channel 4 produise un second film, on devait respecter trois règles : 1/ le genre du film doit être reconnaissable, 2/ le film doit être en couleurs, 3/ le film doit être accessible. On a dit "bien sûr, pas de problème !" <sup>256</sup>

Un film en noir et blanc serait-il non-reconnaissable et inaccessible ? La dimension « inaccessible » se comprendrait, car les images ne seraient pas liées à une figuration narrative. Stephen et Timothy Quay s'interrogent :

C'est difficile de définir ce qui est accessible. Qu'est-ce qui devrait être accessible ? Ce qui n'est pas accessible n'est-il pas valable ? Les gens vous marginalisent. Ce n'est pas la faute des musiciens, écrivains ou réalisateurs, de Bruno Schulz ou Robert Walser. Bien sûr, ce ne sont pas des Dostoïevski, mais même Dostoïevski a eu des problèmes en son temps, il devait être considéré comme un marginal.<sup>257</sup>

Le noir et blanc pensé en tant que matière rendrait-il ces images « inaccessibles », c'est-à-dire incompréhensibles, à première vue ? Il est vrai que, à partir du moment où les figures se troublent, les perspectives du spectateur peuvent se brouiller elles aussi...

---

<sup>255</sup> Les deux frères témoignent : « *Ce sont eux [Chanel 4] qui (...) nous ont demandé si nous voulions faire un film à partir d'une musique de Stockhausen. Ça a été une très belle démarche de leur part, et totalement inattendue. Mais Channel Four s'est alignée sur le jeu des cotes d'écoute et de la rentabilité. Elle finance des séries et des animations accessibles qui peuvent passer aux heures d'affluence, à vingt-deux heures. Nous sommes exclus de ça et c'est dommage. Autrefois, il y avait une répartition égale entre les animations sérieuses, et les animations pour enfants, plus accessibles. Channel Four avait établi, au début des années 1980, un grand précédent.* » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, Montréal, le 20 octobre 2001. Cf. André HABIB, « Entretien avec Stephen et Timothy Quay » in, *Hors Champ*, 13 janvier 2002. [En ligne], URL : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article20>)

<sup>256</sup> Entretien *id.* / C. Giraud, Paris, le 29 août 2006. (Cf. Cécile GIRAUD, « Les Frères Quay » in, *Objectif Cinéma*, le 29 août 2006. [En ligne], URL : <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4241>)

<sup>257</sup> *Ibid.*

Pour réfléchir à ces remarques, les deux œuvres que sont *Le Goût du Koumiz* et *In Absentia*, radicalement opposées autant que complémentaires, aideront à exposer de manière générale les axes théoriques de cette recherche. Elles serviront aussi de bornes limites pour proposer un renouvellement de la question des genres au cinéma. En marge « relative » d'un cinéma dit « expérimental », nous verrons que ces noir et blanc asymptotiques mettent en crise les catégories cinématographiques.

Le film de Xavier Christiaens est souvent présenté comme un documentaire, mais flirte avec la fiction. Celui de Stephen et Timothy Quay remet en cause les rapports entre animation, images « réelles » et autobiographie pour s'intéresser « à la pluralité des marges ».<sup>258</sup> Marginalisation qui les incite à fonder leur propre studio : les *Koninck Studios* à Londres dès 1980 pour pouvoir tourner sans entraves de nombreux films où une animation intuitive prédominante nécessite une temporalité et une liberté loin de l'industrie. Ainsi les deux frères ne réalisèrent qu'« à peu près sept secondes par jour »<sup>259</sup> de rushes pour concrétiser les audaces plastiques d'*In Absentia*. À l'inverse, ils constatent que travailler dans l'industrie avec

(...) notre budget ne nous permet pas d'aller vraiment à fond, de faire des castings, de refaire et refaire les prises. Ce ne sont pas les circonstances idéales pour faire un film, ça nous rend malheureux. Les gens qui travaillent dans le cinéma *live* sont habitués à ça, nous ne le sommes pas. On aurait besoin de bien plus de temps, ce qui est le cas en animation. Nous imposons leur jeu aux marionnettes, nous invitons seulement les acteurs à jouer. Ils apportent beaucoup à leur interprétation, et on attrape les choses qui nous paraissent être ce qu'on veut. Ça ne marche pas à tous les coups, mais c'est la manière de faire dans laquelle nous nous sentons le mieux.<sup>260</sup>

Pour clore ce premier chapitre, nous procéderons de façon inverse, en présentant un grand nombre d'œuvres « labélisées » cinéma expérimental afin de renforcer les questionnements théoriques pointés dans les deux parties précédentes et d'approfondir certains points particuliers. Nous reviendrons ainsi plus longuement, sur les concepts de *plasticité* et d'*expérience esthétique*. La structure de la thèse épouse ses questionnements théoriques ; chaque œuvre propose à sa façon particulière une « traversée spectrale » spécifique.

---

<sup>258</sup> Les deux cinéastes aiment « (...) aller dans des Festivals d'animation, mais (...) préfèr[ent] de loin ce genre-ci [expérimental] de Festival. Nous sommes intéressés à la pluralité. À la pluralité des marges. » (Entretien *id.* / A. Habib, *op. cit.*)

<sup>259</sup> Entretien *id.* / C. Giraud, *op. cit.*

<sup>260</sup> *Ibid.*



Les traversées qui seront effectuées dans cette troisième partie seront celles proposées par les films argentiques suivants : *Le Drame des constructeurs* (1997-2008) d'Anne-Sophie Brabant, *Schwarzer Garten* (*Black Garden*, 1987-1999) et *Halcion* (2008) de Dietmar Brehm, *The Rainbow Of Odds* (1998) d'Ichiro Sueoka et *Outer Space* (1999) de Peter Tscherkassky. Puis, nous nous intéresserons au basculement de l'argentique au numérique à travers *Titanic* (2009) de Vincent Hénon et *Satyagraha* (2009) de Jacques Perconte. Et enfin aux potentiels plastiques, en général, de ces traversées filmiques à travers trois œuvres d'un même auteur, Siegfried A. Fruhauf, qui passe du média argentique (*Frontale*, 2002), à la vidéo analogique (*Night Sweat*, 2008) et au média numérique (*Ground Control*, 2008).

## - Deuxième chapitre

Un deuxième chapitre intitulé : « *Noir et blanc ? C'est pas mon "genre" !* »<sup>261</sup> *De nos mécanismes psychiques et de leurs enjeux figuratifs*, nous permettra de porter notre intérêt sur nos désirs narratifs. Ces noir et blanc filmiques nous confrontent paradoxalement à des réflexions métaphysiques, alchimiques et astrologiques dépassées scientifiquement, mais toujours présentes dans nos imaginaires.

Si le cinéma témoigne du regard que porte l'être humain sur le monde, certains cinéastes expérimentent ce rapport en transgressant les normes perceptives des images en mouvement qu'ils jugent souvent trop convenues. Ils élaborent ainsi une critique anthropologique des modes de perception du cinéma narratif en modifiant la vision du réel par un travail *haptique* sur l'image. À travers cette confusion entre l'œil (ou l'ouïe) et la main, le geste créateur qui s'inscrit *plastiquement* au cœur du film renseigne sur notre rapport au réalisme. Réalisme qui fait oublier que nous regardons un film créé suivant des normes humaines et non le monde lui-même.

Le cinéma est principalement perçu comme un art visuel et sonore ; pourtant il est aussi texture. Perpétuellement dans l'expérimentation de procédés (visuels et

---

<sup>261</sup> Inspiré du titre provocateur et malicieux donné au manifeste de Pantin du 16 novembre 2002 visant à la défense du cinéma expérimental : « Expérimental ? C'est pas mon "genre" ! ». (Cf. Pip CHODOROV et Blandine BEAUVY (transcription), « Expérimental ? C'est pas mon "genre" ! » in, *cineastes.net*, 16 novembre 2002. [En ligne], URL : <<http://www.cineastes.net/manifeste.html>>)

sonores) tels que le ralenti, le gros plan, le flou, la surimpression, certains cinéastes cherchent à susciter des perceptions nouvelles, inattendues. Dans certains cas, une alternance de moments abstraits et de moments figuratifs permet de mettre en évidence le potentiel d'abstraction inhérent à chaque figure. Parfois, les œuvres présentent des formes inédites au point d'occulter toute référence au réalisme. Ces pratiques en partie intuitives sont à l'origine d'une poétique du geste, posture engagée dans une liberté d'observation du réel en rupture avec les diktats de la société et de son industrie.

Afin de discuter de ces problématiques, nous nous focaliserons, dans notre deuxième chapitre, sur les artistes et œuvres suivantes : Marylène Negro auteur d'*Ich Sterbe* (2007), de *Pa* (2007-2009), de *A Whiter Shade* (2009) ; Emmanuel Lefrant et son film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* (2009) ; Caroline Pellet à propos de sa trilogie composée d'*Oblique*, *Silex* et *Imagos* (2010-2012). Nous allons voir que le traitement des chromatismes dans chaque film étudié réfléchit les mécanismes psychiques et les enjeux figuratifs de nos modes de perception quotidiens.

Nous consacrerons une partie distincte à chacun de ces trois artistes qui rendent compte d'expériences subjectives en faisant apparaître des articulations inédites entre les plans. Dans un premier temps, nous verrons qu'une figuration instable permet à Marylène Negro d'en communiquer les potentialités « traumatiques ». Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux manières dont Emmanuel Lefrant convoque les origines *mystiques* de tout enjeu figuratif. Une dernière partie sera vouée au travail de Caroline Pellet qui pointe le *culte* scientifique à l'origine de toute figuration narrative : envers d'une autre  *croyance* toujours à l'œuvre dans la société, en général, et le cinéma, en particulier.