
**POLITIQUE INDUSTRIELLE DU NOIR ET BLANC
CONSTAT CRITIQUE**

A) **EXIL TECHNIQUE ?**
NOIR ET BLANC ARGENTIQUE VERSUS NOIR ET BLANC NUMERIQUE

Un constat s'impose : les images en noir et blanc sont en voie de disparition en tant que matière première. Ayant perdu son hégémonie argentique originelle, le noir et blanc se présente sous des auspices de plus en plus crépusculaires avec la disparition progressive de l'argentique et de sa spécificité chromatique. Il a connu un double exil : exclusion *a priori* de l'image numérique et *a posteriori* de l'image argentique.

Nombre d'émulsions tendent à disparaître, car elles ne sont plus rentables. En outre, la pellicule achromatique est en perte de vitesse au regard de la pellicule couleur. Les grands laboratoires ne s'intéressent plus ou très peu au noir et blanc. La demande est à un média économique *et* en couleurs : on assiste à un abandon progressif de l'argentique au profit de l'image numérique. Leurs différences intrinsèques mettent en question le travail du noir et blanc.

Contrairement à ce qui se passe pour le film pellicule qui donne encore le choix entre émulsions couleurs ou noir et blanc⁵⁰, le parti pris de travailler en noir et blanc

⁵⁰ 1) Les deux principaux types de pellicules noir et blanc utilisés aujourd'hui sont le film orthochromatique (qui a remplacé le film monochromatique) et le film panchromatique.

n'est pas évident en numérique⁵¹ : il n'est envisageable qu'à travers un travail de « falsification » des couleurs.⁵²

La caméra digitale est composée de trois capteurs de lumière colorée donnant respectivement du rouge, du vert et du bleu, selon un principe de synthèse additive des couleurs qui mélange ces trois couleurs primaires (mode colorimétrique R.V.B.) suivant un système de « couches » dont les combinaisons variables permettent d'obtenir toutes les couleurs du spectre. L'image numérique est « au départ » en couleurs.⁵³ Pour « obtenir » du noir et blanc, il faut supprimer certains paramètres à travers une opération de soustraction des couleurs. Une couleur possède trois coordonnées, c'est ce qu'on appelle sa valeur numérique. Le noir et blanc « se conquiert » en invalidant deux de ces coordonnées : la teinte (l'identité colorée) et la saturation (l'intensité colorée) pour ne conserver que la luminance (la clarté).

- Film Orthochromatique : « *Film dont la pellicule noir et blanc est sensible au vert et au bleu, mais occulte le rouge du spectre des couleurs* (orthochromatique print, ortho). À partir de 1918, le, film orthochromatique est utilisé à cause de la rapidité d'émulsion et de son semblant de haut contraste (qui est, en fait, obtenu par le maquillage) ; il remplace alors le film monochromatique. Les films silencieux d'Erich von Stroheim sont orthochromatiques. » (André ROY, « Entrée : Film Orthochromatique » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet*, Québec, Éditions Fides, 2007, pp. 207-208.)

- Film Monochromatique : « *Film noir et blanc sensible à la couleur bleue et insensible au vert et au rouge* (monochromatic print). *Le film monochrome est utilisé durant les premiers temps du muet.* » (Id., « Entrée : Film Monochromatique », *ibid.*, p. 206.)

- Film Panchromatique : « *Film dont la pellicule noir et blanc est sensible à toutes les couleurs du spectre* (panchromatic print). *Le film panchromatique remplace en 1926 le film orthochromatique. Les ombres subtiles et la couleur de la peau naturelle (qui apparaissait auparavant très pâle à l'écran) y sont bien rendues. Son émulsion est peu rapide et demande un éclairage peu abondant. C'est Robert Flaherty qui l'utilise pour la première fois dans Moana (1926).* » (Id., « Entrée : Film Panchromatique », *ibid.*, p. 208.)

2) À propos des pellicules « *reproduisant le spectre des couleurs dans ces images (...) On distingue deux catégories de procédés couleur : la méthode additive et la méthode soustractive.* » (Id., « Entrée : Film en couleurs, *ibid.*, p. 201.) Catégories qui seront détaillées par la suite.

⁵¹ Ces problèmes techniques, liés au numérique, ont été esquissés dans les communications suivantes :

- Gabrielle REINER, « Numérique et falsification du noir et blanc », communication dans le cadre de la journée d'étude *L'art au temps du numérique*, Nicole Brenez et Angel Quintana (dir.), Université de Paris I, Paris, 15 juin 2009.

- Id., « Texture du Cinéma Numérique », conférence dans le cadre de l'enseignement théorique et pratique de la vidéo de Michèle Waquant, équipe « Vidéo », École Nationale Supérieure d'Arts Paris-Cergy, 18 novembre 2010.

⁵² La vidéo a débuté en noir et blanc, mais parler d'œuvres « vidéo » aujourd'hui est source d'une confusion de langage, car le média est numérique, et non plus analogique, comme à son origine. La vidéo analogique, tel le Hi8 (qui est en fait une extension du Super 8) a quasiment disparu.

⁵³ Le noir correspond à l'absence de lumière et le blanc à l'addition des trois couleurs primaires tandis que pour les couleurs secondaires : le cyan est une addition du bleu et du vert, le magenta résulte du rouge et du bleu et le jaune, du rouge et du vert.

Cet acte négatif par excellence peut intervenir lors de la prise de vue (en passant au mode manuel de la caméra) ou sur le banc de montage (procédé vivement conseillé, car réversible, le monteur disposant d'une image « complète » qui n'a pas encore perdue d'information). Le noir et blanc ne peut donc pas vraiment être « travaillé », mais plutôt « falsifié » à la prise de vue ou au montage.

Choisir de travailler numériquement en noir et blanc ne va pas sans poser des problèmes dont le plus symptomatique est à n'en pas douter le parasitage du film à la projection par des flashes colorés. Les projecteurs interprètent le travail réalisé comme une œuvre en couleurs. Des effets colorés viennent hanter les plans « sans couleur » et rappellent de manière fantomatique la difficulté inhérente au média d'obtenir un « vrai » noir et blanc.

Le noir et blanc serait le résultat de notre perception et non d'un média. Deux noir et blanc s'opposent ainsi : un noir et blanc émanant d'un choix technique et un noir et blanc biaisé comme résultat perceptif.

Pourquoi s'opposent-ils ? Cela permettrait-il de penser le noir et blanc comme autre chose qu'un choix d'émulsion ?

B) EXIL PRODUCTIF ?
NORMES ET NOIR ET BLANC

Si, lors de son apparition à la fin des années 1930 avec la popularisation du Technicolor le cinéma en couleurs était plus onéreux⁵⁴, maintenant la donne est inversée et la couleur est devenue beaucoup moins coûteuse que le « désuet » noir et blanc. À l'époque faire un film en couleurs était un luxe⁵⁵ ; aujourd'hui le noir et blanc est de l'ordre de l'« exceptionnel » et représente un coût plus important (en argentique)⁵⁶ ou montre un aspect instable et précaire (en numérique).

⁵⁴ 1) Bien que l'on ait critiqué dès le début « *cet abus des couleurs contrastées qui donnaient aux scènes un aspect peu réel (...) le noir et blanc a été rejeté par la majorité du public.* [La couleur était alors] *un horizon difficile et réjouissant à atteindre.* » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005, p. 103.)

2) Toutefois, la colorisation manuelle, ou les filtres codifiant la couleur, existe quasiment dès l'apparition du cinématographe. Pastoureau résume parfaitement l'histoire des procédés de colorisation : « *On procéda d'abord par coloriage du support à la main, à l'aide de pochoirs, un par couleur, découpés dans des positifs ; les couleurs étaient appliquées au pinceau, travail extrêmement long et minutieux, impossible pour un long métrage, d'autant que la mise en scène devait prévoir des décors, des costumes, des maquillages s'inscrivant dans une gamme de gris. On teinta ensuite les films en les plongeant dans des bains colorants : cela créa des atmosphères, et même des codes puisque l'on choisissait toujours la même coloration pour le même type de scène (bleu pour la nuit, vert pour les extérieurs, rouge pour le danger, jaune pour la joie ; mais ce n'était pas encore le cinéma en couleurs. Par la suite on utilisa des filtres colorés, d'abord lors de la projection, plus tard lors de la prise de vue. Enfin, comme en gravure et en photographie, on superposa trois pellicules de trois couleurs différentes pour obtenir toutes les autres.* » (Cf. *Id.*, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, Éditions du Panama, 2010, p. 91.)

3) Du reste, « *dans les années 1920, la technique du cinéma en couleurs était déjà bien au point et son développement aurait pu commencer plus tôt (...). Ce qui l'a retardé, ce sont des raisons économiques, mais aussi morales : à l'époque certains esprits estimaient que les images animées étaient futiles et indécentes. Que dire, alors, si elles avaient été en couleurs !* » (Cf. *Id.*, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., pp. 105-106.) En cause une perception de la couleur « *considérée comme transgressive.* » (Cf. *Ibid.*, p. 105.) C'est pour cela que : « *Le premier dessin animé en couleurs (une des fameuses Silly Symphonies de Walt Disney) sortit en salle en 1932. Mais il fallut attendre encore trois ans avant de voir un vrai film en couleurs : Becky Sharp de Rouben Mamoulian, en 1935. [Alors que] (...), le procédé Technicolor, qui domina les premiers temps du cinéma en couleurs, fut mis au point dès 1915. Il ne cessa d'être perfectionné jusqu'au milieu des années 1930 et permit avant la Seconde Guerre mondiale le tournage de chefs d'œuvre comme (...) Autant en emporte le vent (1939) de Victor Fleming. (...) Vers 1915-1920, pour les capitalistes puritains - tous protestants, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis - qui contrôlaient alors la production des images (...) - les images animées constituaient une frivolité, voire une indécence ; (...) proposer des images animées et en couleurs, cela aurait été franchement obscène. D'où un retard de deux décennies entre ce qu'avait mis au point la technique et ce qui fut projeté pour la première fois sur les écrans.* » (Cf. *Id.*, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., pp. 91-92.)

⁵⁵ Ainsi comme l'indique Joël Finler « *un tournage Technicolor augmentait le coût d'un film de 40 à 50 % avant le milieu des années 1950* ». (Finler cité par Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 8.)

⁵⁶ William Moritz indique que « *Les pellicules couleur se répandirent sur le marché après la Seconde Guerre mondiale* » (William MORITZ, « *Musique de la couleur, cinéma intégral (1995)* » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 9.) Pastoureau précise qu'à cette période : « *les films en couleurs se*

Travailler en noir et blanc devient de plus en plus complexe à cause de contraintes techniques associées à des enjeux financiers. Puisque « *la couleur semble aller de soi* »⁵⁷ et que l'industrie cinématographique tend à marginaliser l'utilisation du noir et blanc, pourquoi et à quelles fins les cinéastes persistent-ils dans cette voie ?

- Une industrie qui induit un noir et blanc formaliste

Certains réalisateurs continuent de faire leurs films en noir et blanc selon des codes bien établis. Dans la plupart des films narratifs, le noir et blanc fait référence à une dimension historique présente dans la *drama*. Il peut aussi être très communément employé pour se parer d'un vernis « cinéphilique » voire « mythique » dans le sens le plus réducteur possible de ces termes (d'où notre choix d'user de guillemets pour les mentionner).

Donnons quelques exemples de ces noir et blanc narratifs en commençant par ce que Yannick Mouren nomme le « *passage du temps* »⁵⁸, dont la marque la plus fréquente est le *flashback* qui, associé au noir et blanc et subordonné à des images du « présent » en couleurs souligne de manière redondante les images « passées » dans la diégèse. C'est le cas par exemple, dans *Magnolia* (2000) de Paul Thomas Anderson.

*diffusèrent plus largement, mais ne devinrent vraiment plus nombreux que les films en noir et blanc qu'au début des années 1970. On tenta alors, sans grand succès, d'éviter de donner aux images cinématographiques un aspect "cartes postales". Esthètes et créateurs furent nombreux à dénoncer la place envahissante de la couleur et son caractère irréaliste. Au cinéma, en effet, comme à la télévision et dans les magazines, la couleur occupe une place exagérée et déformée par rapport à celle qui est la sienne dans la vision naturelle ou dans la vie quotidienne. Mais le grand public ne suivit pas et refusa le retour au noir et blanc (...) La pratique récente qui consiste à "coloriser" d'anciens films tournés - et conçus ! - en noir et blanc reflète bien le goût du grand public pour la couleur, notamment aux États-Unis ; les téléspectateurs américains (et bientôt sans doute européens) refusent de regarder les anciens films en noir et blanc, il faut donc les "coloriser" (le mot est en lui-même abominable) pour qu'ils puissent passer à la télévision. C'est ce que l'on a fait à partir des années 1980-1990 et qui a suscité de légitimes polémiques, à la fois juridiques, éthiques et artistiques. Aujourd'hui tourner un film en noir et blanc coûte plus cher que tourner un film en couleurs. » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 92.)*

⁵⁷ Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 7.

⁵⁸ L'historien du cinéma développe cette idée : « Depuis que la couleur est devenue la norme, à la fin des années soixante, le passage au noir et blanc et parfois au sépia, signifie très efficacement un retour dans le passé. Il sied particulièrement aux souvenirs d'enfance de personnages du film nés avant 1970, parce que de nombreux Occidentaux y associent le noir et blanc. Pour ceux nés après l'apparition de la couleur à la télévision, le noir et blanc est lui-même signe du passé lointain, celui d'avant leur naissance. » (Ibid., p. 53.)

Le noir et blanc peut aussi renforcer et légitimer la dimension historique.⁵⁹ *Schindler List* (*La Liste de Schindler*, 1993) de Steven Spielberg et *Le Ruban blanc* (2009) de Michael Haneke sont tournés en noir et blanc pour suggérer une époque révolue (dans ces deux cas précis, la Seconde Guerre mondiale). La bichromie renvoie à l'idée inconsciente d'« images d'archive ». De nombreux films indiquent au générique : « basé sur une histoire vraie. » Si l'histoire est véridique, l'image le serait aussi par un conditionnement implicite de l'esprit du spectateur.

L'image réaliste est basée sur une narration linéaire qui induit une « croyance » en sa « véracité » (qui se confond ainsi avec l'idée d'« authenticité »). L'illusion optique et sonore garantit cette impression. Tout est fait pour que le spectateur oublie qu'il est devant des images, mais croie en leur réalité. C'est le cas de films documentaires comme de fictions.⁶⁰

De manière générale, ce noir et blanc serait nostalgique d'un cinéma « originel »,⁶¹ d'un « paradis perdu ». ⁶² Il fait aussi penser aux films de genre qui étaient tournés en noir et blanc dans un souci d'économie sur le temps de réalisation (le

⁵⁹ Ainsi, « la raison principale qui pousse les cinéastes à réaliser leur film en bicolore est que le film est situé dans la période dans laquelle nous avons des images d'actualités en noir et blanc (en gros, la première moitié du XX^{ème} siècle). C'est pourquoi maintes bandes dont l'action se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale ont été tournées ainsi. » (*Ibid.*, 85.)

⁶⁰ Mouren rappelle que « l'image d'archives sert à accréditer la vérité de la reconstitution. Parfois la séquence initiale (ou générique) est constituée d'extraits d'actualités de la guerre, parce que celle-ci est un moment important du passé du personnage, un événement qui l'explique. » (*Ibid.*, p. 57.) Woody Allen, lui-même, s'en moque dans *Zelig* (1983). Le héros du film, joué par son réalisateur, est amené à adopter la même allure et à répéter les mêmes comportements que chaque personne qui croise son chemin. Cet homme-caméléon se retrouve à prendre la place de gens célèbres ou inconnus. Le film traverse les époques. Il montre des plans en noir et blanc évoquant les années 1930-1940 et va jusqu'à présenter de fausses interviews tournées en couleurs de protagonistes racontant des prétendues anecdotes concernant Zelig et suggérant l'époque actuelle de la réalisation du film (le début des années 1980). Le projet a été conçu à partir de *stock-shots*, qui ne sont pas ici « utilisés (...) pour pallier toutes sortes d'insuffisances plus ou moins avouables. » (Nicole BRENEZ, « Texte de présentation de la séance : *Remplois sauvages* » in, *Programme des conférences en relation avec le cycle de films L'Image matière, histoire du Cinéma par lui-même, formes de la critique visuelle*, dirigé par Nicole Brenez (Paris 1), en collaboration avec la Cinémathèque Française, Paris, Auditorium du Louvres, 17 mai 2008, p. 7.) mais détournés pour que l'acteur s'y intègre au moyen de photomontage. Les trucages plus ou moins visibles se jouent avec humour de notre désir de croire en ce faux documentaire tout en affichant son aspect manipulé. Yannick Mouren précise d'ailleurs que « La falsification n'est pas seulement présente dans ces images d'actualité (Woody Allen à la tribune avec Hitler !), mais aussi dans les images multicolores (des individus célèbres comme Susan Sontag, Saul Bellow, Bruno Bettelheim semblent répondre à des interviewers, alors qu'ils jouent, puisqu'ils parlent de Zelig, être de fiction). » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 54.)

⁶¹ Noir et blanc, bien loin d'un cinéma des origines, puisque celui-ci était nettement plus instable en exploitant dès le départ des techniques colorées comme indiqué précédemment.

⁶² *Ibid.*, p. 87.

noir et blanc évite les mauvais raccords et les problèmes d'ambiance de couleur en unifiant l'espace⁶³). Le noir et blanc apporterait ainsi un « cachet cinéphilique ». ⁶⁴ *La fille sur le pont* (1994) de Patrice Leconte, *13 Tzameti* (2005) de Gela Babluani, *Avida* (2006) de Benoît Delépine et Gustave Kervern, ou *J'ai toujours rêvé d'être un gangster* (2008) de Samuel Benchetrit proposent un noir et blanc prétendument esthétisant dans le but de conférer à un film le statut d'« œuvre d'art » en éloignant les images des couleurs mimétiques prétendument liées au monde réel ou du moins en aspirant à le sublimer. *Control* (2006), du réalisateur et photographe Anton Corbijn, en serait l'archétype⁶⁵.

Signalons pour l'anecdote, le tour de passe-passe de Quentin Tarentino qui dans *Kill Bill, volume 1* (2003) « bascule » une des scènes de combat de son film en noir et blanc dans le seul but d'éviter la censure. La bichromie adoucira-t-elle la dimension gore (toute relative) des plans en questions (l'hémoglobine ayant perdu sa couleur mortifère) ?⁶⁶ Le noir et blanc aurait-il un pouvoir étonnamment intemporel ?⁶⁷

⁶³ Comme indiqué dans notre avant-propos, il fut très employé dès les années 1960 pour les films à petits budgets, afin d'« unifier » leur travail. Certains cinéastes désireux aujourd'hui de continuer dans cette voie subissent les foudres de leurs productions. Ainsi *The Mist* (2007) de Franck Darabont fut tourné en numérique dans le but d'être désaturé à l'étalonnage ce qui ne se fit pas, la couleur ayant été jugée par la production comme plus commerciale. Le *director's cut* en noir et blanc intègre les effets spéciaux et confère au film une facture moins médiocre donne raison au réalisateur. La bichromie confère au film un aspect autant *old school* (1960) qu'intemporel (une quatrième dimension). Celui-ci n'aurait rien d'innovant, mais sa version noir et blanc « dissimulerait » son manque d'inventivité à l'instar de celle en couleurs.

⁶⁴ Pastoureau insiste sur ce paradoxe : « *On assiste à une étrange inversion : un film en noir et blanc revient désormais plus cher qu'un film en couleurs et, du coup, le noir et blanc se voit revalorisé, considéré comme plus chic, plus vrai que la couleur !* » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 103.) De façon générale, la « raréfaction de la couleur a été ressentie par les cinéastes ambitieux comme le bon goût [toujours relatif...], opposé à l'hystérie des couleurs. » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 89.) Ainsi, « *tabler sur la raréfaction de couleurs est un moyen très sûr d'être considéré par les [très mauvais] critiques comme un Auteur.* » (*Ibid.*, p. 136.)

⁶⁵ Le film retrace la vie d'Ian Curtis, le chanteur du groupe Joy Division et mélange tout le pseudo « romantisme » attendu d'un « rock noir et blanc » pour adolescents. L'effet esthétique du noir et blanc cherche de surcroît à attester d'une vision cinéphilique des années 1960 très typée alors qu'au niveau biographique le chanteur a fait carrière dans les années 1980, le docu-fiction devient, à travers ce noir et blanc artificiel, encore plus « iconique »...

⁶⁶ Seul le Japon, où le film sortit sans cet « artifice », serait plus tolérant à ce sujet... Déjà dans *Jigoku (L'Enfer)*, 1960) de Nobuo Nakagawa ou *Yojimbo ((Le Garde du corps, 1961) d'Akira Kurosawa*, les Japonais font usage du *gore* (mains tranchées, corps torturés) dans des productions de Studio, plusieurs années avant *The Wild Bunch (La Horde Sauvage, 1969) de Sam Peckinpah* ou *Blue Soldier (Soldat bleu, 1970) de Ralph Nelson*. Les seules productions américaines « violentes » d'alors, comme les films de Hershell Gordon Lewis, sont des productions indépendantes... Le cinéma japonais a de fait toujours été plus permissif.

⁶⁷ La séquence de *Kill Bill* précédemment citée « adoucit » par le noir et blanc fait aussi écho à la bichromie de la scène inaugurale employée, dans ce cas, de façon plus commune, pour indiquer le retour

Ces interrogations renvoient au dernier cas de figure dominant : un noir et blanc qui ne serait pas de nature passéiste, mais marquerait un futur « incroyable ». ⁶⁸ Il serait l'indicateur d'un monde fantastique plus proche parfois d'un genre « S.F. » ⁶⁹ post-apocalyptique comme celui de *Suture* (1993) de Scott McGehee. On pourrait imaginer qu'à ce titre le noir et blanc soit plus prisé, mais il n'en est rien. ⁷⁰ Tout comme *The Mist* dont la production censura le noir et blanc ⁷¹, *Chinjeolhan geumjassi (Lady Vengeance)* de Park Chan-wook sort en salle en 2005 en couleurs, mais le *director's cut* (figurant sur le DVD) est un glissement progressif de la couleur au noir et blanc. Même cette altération chromatique qui symboliserait ainsi de façon bien manichéenne la décadence et le nihilisme dans lequel plonge le personnage principal n'est pas tolérée par le cinéma *mainstream* ⁷²...

On peut se faire la réflexion que les films cités ne s'écartent jamais vraiment d'une narration attendue. Dans *Magnolia*, comme dans tous les autres films mentionnés, le noir et blanc reste ultra-figuratif, c'est-à-dire associé à des formes mimétiques. Les

en arrière et le « trauma originel » puisqu'elle relate la mise à mort (ratée) de l'héroïne, origine de sa vengeance que retracera (en couleurs) la suite du film.

⁶⁸ Dans la mesure où la couleur « est devenue la norme naturaliste, la bichromie est maintenant un moyen de présenter un monde stylisé, éloigné de la réalité. » (*Ibid.*, pp. 83-84.) Yannick Mouren poursuit ainsi : « Dans la période de transition [entre noir et blanc et couleur cette dernière] (...) était associée aux genres irréalistes, et le noir et blanc aux genres réalistes. De nos jours la doxa s'est inversée : la couleur remplit le même rôle naturalisant qui avait été primitivement dévolu au noir et blanc ; l'image-trace, représentation analogique de la réalité, norme réaliste, c'est la couleur ; en revanche, le noir et blanc connote le basculement dans l'irréalisme. » (*Ibid.*, p. 79.)

⁶⁹ Où les initiales signifiant Science-fiction auraient conservé leurs désignations péjoratives d'origine...

⁷⁰ Exception notable et téméraire : *The Day* (2012) de Douglas Aarniokoski, même s'il reste très figuratif, présente une image numérique dont la couleur, désaturée presque à cent pour cent à l'étalonnage, offre un noir et blanc variable qui adopte parfois des effets sépia ou une polychromie comme « oubliée », « estompée » par le temps. Autant de pistes qui seront développées dans notre recherche.

⁷¹ Précédemment cité en appel de note.

⁷² Renforçons cette affirmation à travers l'exemple, en apparence contradictoire, de deux autres films qui viennent de sortir en salle : *L'Écume des jours* de Michel Gondry (2013) et *Oz the great and powerful* (2013) de Sam Raimi. Dans *L'Écume des jours*, on passe progressivement de la couleur au noir et blanc pour montrer le délitement de l'univers qui entoure Colin à mesure que Chloé se meurt... Le début de *Oz, the great and powerful* se déroule dans « une réalité » noir et blanc qui bascule dans la couleur quand on arrive dans le monde d'Oz. La référence au film *Le Magicien d'Oz (The Wizard of Oz)* de Victor Fleming réalisé en 1939 est plus qu'appuyée. (Ce dernier film, gloire du Technicolor, sera étudié plus en avant à travers sa relation à un autre « remake » - nettement plus intéressant à nos yeux - intitulé *The Rainbow Of Odds* d'Ichiro Sueoka.) Pour revenir aux deux opus qui nous intéressent, on peut dire qu'ils ont une approche aussi dogmatique que les films précédemment cités. La « french touch » de Gondry n'est là que pour le différencier et jouer les « Auteurs » face à l'industrie. À propos du film de genre de Raimi, la référence est purement cinéphilique ; l'opus est une pure apologie du média. Le passage du noir et blanc à la couleur ne reproduisant qu'une idée « de progrès » historique du cinématographe est « forcément » bien mieux toléré que celui, inverse, de la couleur au noir et blanc « perçu » *a fortiori* comme « régressif ».

flashbacks soulignés par le noir et blanc permettent ainsi de revenir sans heurt à des couleurs mimétiques.⁷³ Les films, s'ils sont intéressants, ne le sont pas du point de vue du noir et blanc qui est conventionnel et suranné, pour ne pas dire galvaudé et conservateur.

Alexandre Hougron, dans un article à propos du cinéma de science-fiction notait : « *La couleur est toujours au-dessous de la forme – par l'audace, l'étrangeté, l'originalité la beauté et le sens.* »⁷⁴ Cette remarque pourrait qualifier l'usage des chromatismes du cinéma *mainstream* dans sa globalité. Prenant sa suite, et élargissant ces propos à la bichromie, nous affirmons, au sujet des films qui viennent d'être présentés, que le travail du noir et blanc est équivoque tant de façon technique que perceptive. Pour appuyer cette déclaration, un détour théorique s'impose en abordant la notion de noir et blanc et de couleur en général sous l'angle de l'optique, ce qui permettra de qualifier d'« aberrant » le noir et blanc formaliste illustré par les précédents exemples.

- **« Aberration » relative d'un noir et blanc formaliste**

D'un point de vue perceptif, l'être humain peut voir en noir et blanc lorsqu'il se trouve à contre-jour ou dans la pénombre. Dans ces cas, sa perception figurative devient moins aiguë. Comme l'indique Alekan : « *l'éclairage dit de "contre-jour" (...) favorise l'impression de relief* »⁷⁵ au profit des détails figuratifs internes aux formes tandis que « *l'absence de soleil désature les couleurs, estompe les reliefs, efface les ombres (...).* »⁷⁶ Une perception achromatique réaliste exposerait donc des couleurs sans formes liées à un éclairage qui rendrait les figures imprécises. Un noir et blanc formaliste serait d'autant plus « à voir » comme une « anomalie » dans un monde technique où une

⁷³ Ces derniers sont d'ailleurs eux aussi les plus brefs possibles. Yannick Mouren en fait le constat : « *Depuis quelques années, ces retours en arrière bicolores ne durent que quelques secondes, car le cinéma hollywoodien actuel redoute tellement de faire fuir le spectateur en insérant du noir et blanc qu'il l'utilise uniquement dans ses séquences brèves* » (*Ibid.*, p. 45.) Preuve là encore que le noir et blanc est mal accepté. Il incarne pour l'industrie le démodé et donc l'ennuyeux... (Traité ainsi on ne peut que lui donner raison...)

⁷⁴ Hougron cité par *ibid.*, p. 133.

⁷⁵ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 118.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

figure en couleurs est possible. Ce cinéma évoque une « cécité chromatique » des techniques qui a été depuis longtemps éradiquée.

Filmer en noir et blanc des figures perceptibles serait bien curieux et devrait être considéré comme une « aberration » perceptive ou un problème orthoptique lié uniquement aux couleurs et non aux formes (tel le daltonisme). Ce serait un cinéma *achromatopsique* témoin d'une « affection de la vue qui fait disparaître la perception ou la distinction des couleurs »⁷⁷

À l'inverse, David Batchelor suggère de rapprocher les « contradictions instables du noir et blanc (...) des confusions physiques des ténèbres et de la lumière. »⁷⁸ La lumière permet de voir le réel à travers des formes. Un éclairage faible ou excessif provoque la disparition ou du moins l'imprécision des formes et des couleurs qui leur sont associées. Le monde, sans modelé, exhibe des couleurs concentrées ou diluées dans une continuation entre figure et fond.

Cette perte de profondeur de champ remet en cause une perspective inhérente elle aussi à l'illusion d'optique. Un cinéma sans couleur mimétique suggérerait-il que la couleur mimétique ne serait que pure surface et donc pur artifice ? Ne serait qu'un ornement à enlever pour « révéler » une surface « réelle » incarnée par le noir et blanc ? Les couleurs apparaîtraient comme un maquillage « formateur » qui, ôté, révélerait « la surface » du réel. Cette opposition est trop simpliste, mais nous pourrions cependant dire que ce noir et blanc témoignerait d'une réalité de l'image dont les traces concrètes en deçà de l'illusion d'optique seraient le grain de la pellicule ou le pixel.

Le passage au noir et blanc et ses difficultés actuelles évoqueraient cette action de « démaquillage » de ce réalisme dérobant le réel. L'image noir et blanc trouble exprimerait cet entre-deux, cet état informe, dû à un « nettoyage » devenu de plus en

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

2) On parle aussi d'*achromatopsie totale* (ou *cécité chromatique*) entraînant « l'incapacité de distinguer les couleurs, avec conservation de la sensation lumineuse (perception du blanc et du noir). » (Cf. *Ibid.*)

3) Enfin, l'*achromatopsie partielle* (ou *dyschromatopsie* (daltonisme au sens large) est « l'incapacité de percevoir telle couleur, ou de la distinguer de telle autre. » (Cf. *ibid.*)

⁷⁸ David BATCHELOR, *La Peur de la couleur*, trad. de Patricia Delcourt, Paris, Éditions Autrement, 2001, p. 14.

plus difficile. Herman Melville en fait le constat :

Et si nous considérons la théorie des physiciens, voulant que toutes les autres couleurs de la terre – ces ornements d'apparat et de beauté – les nuances exquises des bois et des cieux du couchant, oui et les velours dorés des papillons et les joues de papillon des filles jeunes, ne soient qu'un raffinement de supercherie, nous voyons que les couleurs ne sont pas réellement inhérentes aux choses, mais seulement posées à leur surface. Et toute cette Nature que nous avons divinisée est maquillée comme la prostituée dont les séductions masquent le charnier intérieur. Si nous allons plus loin, nous comprenons que le fard mystique dont la nature tire toutes ses nuances est le grand principe de la lumière qui est à jamais blanche ou incolore par elle-même et qui, si elle se posait sans intermédiaire sur les choses, neutraliserait aussi bien la teinte des tulipes que celle des pourpoints.⁷⁹

Pour résumer, voir en noir et blanc présuppose une cécité causée par une lumière trop forte ou trop faible. Les deux cas induisent une perception qui rend « aveugle » aux couleurs mimétiques et aux formes qui les délimitent. Le noir et blanc serait donc à interpréter comme un en-deçà ou un au-delà des couleurs. La suppression des couleurs mimétiques est le résultat d'une perte figurative. Le noir et blanc peut être considéré comme une disparition des couleurs mimétiques en tant que couleurs spectrales. Celles-ci, en n'étant plus structurées par les formes, deviennent du noir ou du blanc. Une couleur blanche ou noire brouillant les figures serait à opposer de manière perceptive à des formes strictement découpées renfermant des couleurs mimétiques qui ne sont autres que les couleurs du spectre optique découvert par Newton.⁸⁰

Travailler un noir et blanc figuratif au cinéma aujourd'hui impliquerait-il la contradiction ? Une première contradiction consisterait à opposer ce noir et blanc aux couleurs spectrales⁸¹ qui sont en effet dominantes dans le cinéma narratif⁸².

⁷⁹ Melville cité par *ibid.*, pp. 15-16.

⁸⁰ 1) Taine présente le *spectre optique* - nommé aussi *Spectre (solaire, visible), spectre (de la lumière blanche)* - « comme une image colorée comportant les sept couleurs de l'arc-en-ciel, produite par la décomposition soit de la lumière émise par le soleil, soit de la lumière blanche. Un rayon de lumière blanche est divisé par le prisme en plusieurs rayons de couleur différente. Il s'étale en un spectre où les couleurs font une gamme continue. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Spectre » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/spectre>>)

2) La découverte de la décomposition de la lumière blanche en spectre coloré est faite par Isaac Newton à la fin du XVII^{ème} siècle. Couleurs du prisme, du spectre : « *Couleurs principales que l'on obtient par décomposition de la lumière blanche à travers un prisme.* » (Cf. *Id.*, « Entrée : Couleur », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/couleur>>).

⁸¹ Pastoureau relate qu' : « *En découvrant le spectre de l'arc-en-ciel, Isaac Newton établit un continuum des couleurs (violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge) qui exclue (...) le noir et le blanc.* » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs, op. cit.*, pp. 100-101.)

⁸² Pastoureau précise que : « *Dès le XIX^{ème} siècle, le noir et blanc, c'est le monde qui n'est pas coloré ! En utilisant à ses débuts un procédé chimique qui capte la lumière de manière bichrome, la photo accentue les théories scientifiques qui rejettent le noir et blanc (au commencement les clichés sont plutôt jaunâtres*

Existe-t-il, à l'inverse, des cinéastes qui défendent un noir et blanc trouble en accord avec la vision humaine et qui s'opposerait aux normes techniques en vigueur ? Filmer des mondes *informes* en noir et blanc apparaît comme logique et n'exprime que les limites possibles de la perception humaine. Avant d'en donner des exemples, renversons l'interrogation : Pourquoi le cinéma, dans son immense majorité, ne tient-il pas compte de ce postulat ?

Cette dernière question amène à se demander : pourquoi le cinéma a-t-il voulu passer à la couleur ?⁸³ La réponse peut sembler évidente, mais mérite cependant d'être posée. Elle permettra de mettre en lumière l'hégémonie narrative sur laquelle s'est fondée l'industrie audiovisuelle, hégémonie à la source de l'affaiblissement des possibilités du noir et blanc.

- **Hégémonie narrative**

Le cinéma en s'industrialisant a imposé aux images en mouvement un hyper-réalisme dominant qui persiste encore aujourd'hui de manière hégémonique.⁸⁴ Les normes du réalisme sont basées dans un cinéma narratif sur un double mécanisme : celui de la *mimesis* qui montre des figures et celui de la *diégèse* qui raconte une histoire. Les figures visuelles et sonores font références à un écrit, le scénario, source première

ou marronnasses, mais l'amélioration des papiers permettra des noirs presque noirs.) Il n'est pas impossible que les inventeurs de la reproduction photographique aient imaginé leur dispositif - l'appareil et les papiers - sous l'influence de ces théories et des habitudes de l'époque : la photo serait ainsi venue renforcer la représentation du monde en noir et blanc qui était celle que donnaient les gravures. En tout cas, la démocratisation de cette technique, puis le développement du cinéma et de la télévision, qui furent eux aussi bichromes à leurs débuts, a fini par nous familiariser avec cette opposition : couleur d'un côté, noir et blanc de l'autre. » (Cf. Ibid., p. 101.)

⁸³ Même si notre recherche ne se fait pas sous un angle historique, indiquons, pour mémoire, le découpage chronologique de Yannick Mouren : « période de gestation de la couleur 1935-1945 : Les Majors hésitent à employer la couleur, apeurés par le surcoût que cela entraîne. (...) 1945-1958 : montée en puissance. Les Majors se mettent à croire à la couleur. (...) 1959-1962 : stagnation [et alternance]. (...) 1963-1968 : agonie de la bichromie. (...) Entre 1963-1968, les seuls à ne pas abandonner la bichromie sont les cinéastes qui, ayant commencé à travailler à la télévision, ont réalisé leurs premiers longs métrages en noir et blanc (...) » (Cf. Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., pp. 25-27.) mais la télévision en couleur naît à la fin de cette période et change la donne : « En 1968, pour la première fois, tous les films produits par les grands studios au cours de l'année sont en couleurs. » (Tavernier cité par *ibid.*, p. 27.)

⁸⁴ Cf. Angel QUINTANA, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2008.

des images. On pourrait dire qu'elles imitent un texte, car elles sont structurées sur une linéarité pour paraître aussi formelles que la source dont elles sont les garantes.

L'« écriture du mouvement », le cinématographe, doit présenter le monde de façon stable, donc perceptible sous forme de figures. Pour cela il impose une illusion optique et sonore qui dissimule la perception du défilement des images qui ne sont qu'une suite de photographies par définition fixes et bidimensionnelles. La photographie correspondrait à une lettre dans un texte écrit. Or le discours établi camoufle ses outils qui ne sont là que pour l'illustrer.

Une forme mimétique possède « *une ressemblance quasi parfaite* », ⁸⁵ mais signifie aussi « *le talent d'imiter, d'imitateur* ». ⁸⁶ L'image en mouvement « ressemble à » et « imite » un écrit fondateur. Pour prendre une tournure *narrative* ⁸⁷, le cinématographe cherche une stabilité illusoire au cours de chaque plan en privilégiant un éclairage modéré qui permet de percevoir les figures sans que celles-ci soient noyées dans la pénombre ou un surcroît de lumière. Un réalisme narratif s'oppose à un réalisme perceptif.

Pour obtenir des figures stables, il est nécessaire de prévoir un « *climat-lumière diffuse [et/ou] un climat-lumière-directionnelle* » ⁸⁸ qui permette d'exposer respectivement en aplat et/ou en modelé les formes éclairées avec acuité. Si le cinéma n'est pas guidé par une figuration narrative, cette dernière est par essence incertaine. Pourquoi privilégier des couleurs narratives par rapport à un noir et blanc informe si ce n'est pour « rassurer » le spectateur ? Celui-ci peut se plonger dans une narration que l'image visuelle et sonore vient illustrer, cerner par un contour et donc littéralement représenter. C'est peut-être un des paradoxes du cinéma industriel qui veut à la fois être

⁸⁵ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Mimétique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/mimetique>

⁸⁶ Cf. *Ibid.*

⁸⁷ 1) Pensons aussi à la narratologie : « *discipline sémiotique ayant pour objet l'étude scientifique des structures du récit.* » (Cf. *Id.*, « Entrée : Narration » *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/narration>).

2) Algirdas Julien Greimas rappelait que « *partie de l'exploitation un peu hâtive de la "morphologie" de Propp, la réflexion sur la narrativité a donné lieu tantôt à des projets de discipline autonome, la "narratologie" par exemple, tantôt à des constructions rapides de "grammaires" ou de "logiques" narratives.* » (Cf. Algirdas Julien GREIMAS, « Les Acquis et les projets » in, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, p. 5.) L'origine de la discipline calquée sur celle de la « morphologie » de Propp accentue bien l'idée la dimension formaliste indispensable pour l'étude de la narration.

⁸⁸ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres, op. cit.*, p. 32.

« spectaculaire » et « réaliste » : le *spectacle* doit être compréhensible par tous et *vraisemblable*.⁸⁹

Le « spectaculaire », terme fort apprécié dans le monde du cinéma narratif, est *symbolisé* par Hollywood, Mecque d'un cinéma nommé « *usine à rêves* ». ⁹⁰ La fiction réaliste est ainsi ratifiée en tant que norme faisant fantasmer le spectateur, l'imagination devant presque être formatée par le réalisme. ⁹¹ Comme le rappelle Angel Quintana dans son ouvrage au titre évocateur, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts* :

Le réalisme ne venait pas de la préoccupation que pouvait avoir le récit cinématographique pour les valeurs documentaires de l'image, mais de la qualité de l'illusion générée par la narration. Le désir de vraisemblance transforma le récit en un double du monde fonctionnant selon la cohérence de ses propres lois internes, et constitué comme une entité parfaitement autonome. ⁹²

La narration cinématographique classique repose sur une diégèse linéaire qui s'appuie sur une figuration mimétique : les images cinématographiques réalistes ont pour socle une figuration stable. Selon cette perspective (la perspective est d'ailleurs, elle aussi, par essence un mode *graphique*), le passage du noir et blanc figuratif à une couleur spectrale est un progrès. Les couleurs renforcent un réalisme désiré qui permet de distinguer les figures de manière plus précise qu'en suivant une simple opposition entre ombre et lumière.

Mais alors que faire quand « *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* » ⁹³ ? Boileau dans son *Art poétique* y répond en affirmant, qu'« *une*

⁸⁹ 1) Ce qui est envisageable est « *ce qui semble vrai, possible, au regard de ce qui est communément admis.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Vraisemblable » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/vraisemblable>).

2) Et c'est dans le domaine de la création littéraire et artistique ce qui « *ressemble à la réalité ou à l'idée qu'on s'en fait.* » (Cf. *ibid.*)

⁹⁰ À la suite d'Ilya Ehrenbourg qui invente l'expression en 1950. (Ehrenbourg cité par Jean-Louis BOURGET, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p. 30.

⁹¹ Étienne Souriau le précisait lorsqu'il expliquait qu'« *est diégétique tout ce qu'on prend en considération comme représenté dans le film, et dans le genre de réalité supposé par la signification du film : ce qu'on peut être tenté d'appeler la réalité des faits ; et ce terme même n'a pas d'inconvénient si on se rappelle que c'est une réalité de fiction.* » (Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1999, p. 237.) C'est-à-dire, « *tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie.* » (*Ibid.*, p. 240).

⁹² Angel QUINTANA, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, *op. cit.*, p. 68.

⁹³ Nicolas BOILEAU, « Chant III » in, *L'Art poétique (1674)*, Paris, Dunod, 1969, p. 48.

merveille absurde est pour moi sans appas. »⁹⁴ La notion de *merveilleux* peut s'apparenter à l'idée de *spectaculaire* chère à ce cinéma figuratif. Citons de façon anecdotique, mais exemplaire, la phrase d'un roman de Maurice Genevoix : « *La lumière, fil à plomb, vous tombait sur le crâne. On ne voyait plus le soleil (...) si mimétiquement lui-même qu'en vérité il avait disparu.* »⁹⁵

Ce serait toutefois oublier de souligner qu'au cinéma le réalisme fait référence non pas au réel, mais à un écrit qu'illustreraient des images dans un rapport symbolique au sens *étymologique* du vocable. Le symbole est « *ce qui n'a pas d'efficacité ou de valeur en soi, mais en tant que signe d'autre chose.* »⁹⁶ C'est en premier lieu ce « *qui se rapporte aux formulaires de la foi chrétienne.* »⁹⁷ Le symbole est le « *formulaire qui contient les principaux articles de la foi.* »⁹⁸ *Symbolique* signifie : « *qui explique à l'aide d'un signe (...).* »⁹⁹

L'aspect *figuratif* du cinéma renverrait donc à une explication du monde qui trouve ses origines dans la Bible. Il est intéressant de noter que *figure* et *image* sont au départ quasiment synonymes. Est *figuratif* ce qui est élaboré « *selon un mode d'expression imagée, symbolique* ». ¹⁰⁰ Faire des images reviendrait donc à créer des figures. La figuration au cinéma serait un vestige séculier de croyances narratives.

En théologie, « l'existence réelle » s'oppose à une signification figurative. On parle d'ailleurs du sens figuratif des Écritures et de leurs interprétations. Pensons à Roger Martin Du Gard qui, dans son roman *Jean Barois*, énonce qu'« *ainsi (...) lorsqu'il est écrit que "Jésus est emporté par Satan sur la montagne"... Aucun théologien sérieux n'ose plus affirmer : "Oui, cette descente a eu lieu, matériellement... Oui, cette montagne a existé, matériellement". Ils avouent aujourd'hui : "C'est figurativement".* »¹⁰¹

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Maurice GENEVOIX, *La Boîte à pêche (1926)*, Paris, Grasset, 2005, p.110.

⁹⁶ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Symbolique » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 2539.

⁹⁷ Cf. C.N.R.S. (éd.), *id. in, T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/symbolique>

⁹⁸ Cf. *Ibid.*

⁹⁹ Cf. *Ibid.*

¹⁰⁰ Cf. *Id.*, « Entrée : Figuratif », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/figuratif>

¹⁰¹ Roger Martin DU GARD, *Jean Barois*, Paris, Gallimard, 1913, p. 242.

Cela est d'ailleurs resté dans le langage commun : « se figurer quelque chose ou quelqu'un » implique de se l'imaginer.¹⁰² Le verbe intransitif s'emploie d'ailleurs aussi pour sous-entendre des attentes chimériques ; comme dans la phrase : « Il se *figure* que je vais le faire ! »)

Le cinéma fonctionne sur des images qui permettent de « se figurer » une histoire et n'aurait donc rien à voir avec une perception optique du monde. Dans l'industrie audiovisuelle dominée par un réalisme *figuratif*¹⁰³, les images noir et blanc sont minoritaires et, si elles persistent, elles adoptent en général un aspect bien peu innovant au regard d'un cinéma antérieur au passage à la couleur.

Cette « *représentation souvent schématique, à valeur conventionnelle* »¹⁰⁴ qu'est la figuration s'opposerait à une perception du monde subjective : une vision du monde par essence traversée par notre corps qui, plus qu'achromatique et dépendant de la zone de lumière dans laquelle un être humain se trouve, serait surtout instable et non fixée par un *écrit*. Ce n'est pas le noir et blanc qui pose problème au cinéma narratif, mais les figures incertaines, indéfinies.

Il ne faudrait surtout pas remettre en cause un rapport au monde « défini », « expliqué ». Proposer une vision humaine, passant par nos sens et non par la lecture d'un texte, accompagnée d'images troubles, serait surtout avouer que le cinéma repose sur une représentation illusoire du monde. À une « vérité » unique et originelle, ces noir et blanc proposeraient un rapport au monde *nihiliste*¹⁰⁵, c'est à dire sans « paroles divines », mais de façon plus large sans aucun sens logique.

Un certain type de cinéma contemporain en s'éloignant de la figuration remettrait ainsi en cause les conventions véhiculées par la société à travers une image figurative. Il affirmerait que nous ne sommes plus dans ce conte « illustré » pour enfant

¹⁰² Se figurer : « susciter à son propre esprit l'image de quelqu'un, de quelque chose. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Figurer », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/figurer>>)

¹⁰³ 1) Figuratif : « Qui donne d'un élément une représentation (au naturel ou conventionnelle) qui en rend perceptible (surtout à la vue) l'aspect ou la nature caractéristique. » (*Ibid.*)

2) Figurativement : « En recourant à des moyens qui donnent une représentation typique, fondée sur une analogie. » (Cf. *Ibid.*)

¹⁰⁴ Cf. *Ibid.*

¹⁰⁵ Nihilisme : « Doctrine selon laquelle rien n'existe au sens absolu ; négation de toute réalité substantielle, de toute croyance. » (Cf. *Id.*, « Entrée : Nihilisme » *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/nihilisme>>)

qu'incarnerait le cinéma narratif. L'*informe* inviterait à faire le point sur un cinéma « pré-pubère » conditionné par un réalisme basé sur la persistance de figures narratives. Cet « autre » cinéma questionnerait ainsi la logique d'images linéaires et continues et mettrait en doute la vraisemblance d'une figure basée sur un écrit fondateur se prétendant défenseur d'une vérité inébranlable.

En attestant d'une expérience non sémantique, un chromatisme *informe* ne tiendrait plus « le rôle de figurant »¹⁰⁶ d'un récit centré par des figures. Ce serait donc une possibilité (parmi d'autres) pour distancer une représentation figurative, hégémonique au cinéma, en se défaussant d'une équivalence scénaristique. Pour résumer : ce noir et blanc *alternatif* n'aurait de cesse de « mettre en cause les réflexes acquis en matière d'organisations symboliques. »¹⁰⁷

Un noir et blanc adjuvant d'un récit explicatif céderait la place à un noir et blanc autant *sensible* que *critique*. Un noir et blanc qui « délie le chromatique, le décroche du décoratif et surtout du métaphorique. »¹⁰⁸ Travailler en noir et blanc véhiculerait donc une dimension aporétique, inconciliable avec les préceptes du cinéma actuel. Il exprimerait un ressenti intolérable par rapport à l'industrie du cinéma et serait ainsi doublement inenvisageable dans un cinéma narratif.

Nous allons voir qu'un noir et blanc aux figures entropiques (du grec *entropè*, « retour en arrière »¹⁰⁹) permettrait de faire une recherche sur la *morphogénèse*¹¹⁰ du cinématographe, comme origine de la création de la forme¹¹¹ particulière qu'est la figuration. Une *morphogénie* possible à travers le noir et blanc serait alors à envisager en tant que « variation non adaptative et instable dans la morphogénèse d'un individu [ici, le cinéma], associée à des modifications du milieu [ici, le travail des images, et non plus du réel]. »¹¹²

¹⁰⁶ Figurant : « Avoir un rôle décoratif, de simple comparse. » (Cf. *Id.*, « Entrée : Figurer », *ibid.*)

¹⁰⁷ Nicole BRENEZ, « L'objection visuelle » in, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Presse Universitaire de la Sorbonne, 2010, p. 9.

¹⁰⁸ *Id.*, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁹ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Entropie » in, *Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 911.

¹¹⁰ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Morphogénèse » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/morphogenese>>

¹¹¹ Le terme *morphogénèse* est composé de « morpho » qui vient du grec, *morfê*, « forme » et de « genèse », du grec, *génésis*, « création ». (Cf. *Ibid.*)

¹¹² Cf. *Ibid.*

L'idée de *morphogénie* fait immédiatement écho à celle de *plasticité*, évoquée dans notre avant-propos et chère à certains cinéastes-théoriciens tel Jean Epstein (qui sera étudié plus en détail par la suite). Mais avant d'étudier les intimes relations entre plasticité et noir et blanc, on se demandera, de façon plus terre à terre : comment élaborer de tels noir et blanc alors que, selon l'exposé préalable, les outils cinématographiques tendent à imposer des normes qui aux mieux les négligent et au pire vont à leur rencontre ? Comment créer des « noir et blanc en liberté » à l'image des *Parole in liberta*¹¹³ de Filippo Tommaso Marinetti ?

¹¹³ Le texte manifeste écrit en 1913 est souvent traduit par « Mots en liberté », comme c'est le cas malheureusement dans la référence suivante. (Cf. Filippo Tommaso MARINETTI, *Les Mots en liberté futuristes* (1913), Lausanne, L'Âge d'homme, 1987.) Concernant ce sujet, voir le doctorat extrêmement riche de Clément Tuffreau traitant de la poésie sonore et de ses avatars. (Clément TUFFREAU, *Proses de Parole*, Université de Nantes, UFR de lettres et langages, doctorat dirigé par Alain-Michel Boyer et soutenu en 2006.)