HAL
open science

La boîte noire, une ”scène d’invention totale”

Patrick Barres

To cite this version:

Patrick Barres. La boîte noire, une ”scène d’invention totale”. Espace, perspective et fragmentation, Grégory Bled, Mar 2015, Toulouse, France. hal-01181311

HAL Id: hal-01181311

https://hal.science/hal-01181311v1

Submitted on 29 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La boîte noire, une « scène d'invention totale »[1]

La boîte noire constitue une pièce maîtresse du dispositif perspectif. Elle participe, suivant les voies géométriques projectives qui en règlent le fonctionnement, au théâtre d'instauration de la représentation. Les relations topographiques entre le lieu de visée et le plan de projection se coordonnent suivant deux lignes : autour d'un rayon lumineux dans la *camera obscura*, autour d'un rayon imaginaire dans les modèles de construction perspective d'Alberti, de Dürer, de Vinci ou de Bosse.

Les artistes des avant-gardes historiques des années 1920 se démarquent des dispositifs de la Renaissance et rejettent la logique figurative, en instaurant une tension dialectique entre la *transparence* et l'*opacité*, entre les ressources géométriques de la perspective et les ressorts physiques du lieu d'exercice, et en introduisant au cœur du dispositif des motifs d'*instabilité*, des marques d'*altération* et des signes de *fragmentation*. La boîte noire devient dès lors un terrain d'expérience de la plasticité et de renouvellement des paramètres du chantier de création. Des artistes contemporains, engagés dans des formes d'expression variées et souvent croisées, en prolongent le trait. Nous proposons de réunir autour de cette problématique l'installation *Théâtre d'ombres* de Christian Boltanski (1984), les réalisations cinématographiques expérimentales de Stan Brakhage (des années 1990), le film performance *Black Box* de William Kentridge (2005) et le film *Le Petit Hérisson dans le brouillard* de Youri Norstein (1975).

La plasticité de la boîte noire

Les dispositifs de la Renaissance étaient fondés sur un principe de hiérarchisation des espaces. L'œuvre de dessin et de peinture soumettait l'espace de la peinture aux contraintes de l'espace du tableau. L'espace du tableau était lui-même conforme aux espaces intermédiaires (le voile intersecteur) et aux plans de projection (le mur en fond de scène de la *camera obscura*), dans un alignement forcé avec l'espace du regardeur (le lieu d'exercice de l'artiste et l'espace spectatoriel). Et les artifices eux-mêmes se pliaient à ce cadre de contraintes. Dans la pratique du dessinateur, l'image inversée était redressée au moyen de l'artifice du miroir, sans que le médium soit lui-même interrogé.

Dans les années 1920, les artistes engagés dans des expériences photographiques, cinématographiques et scénographiques, ont brouillé la ligne de force qui relie le regardeur à l'objet, en ajoutant de l'*opacité* dans les pièces de construction et dans les éléments de projection, et en resserrant le propos sur l'espace plastique de la boîte noire. La perspective, « recontextualisée » à l'intérieur du champ d'action et assortie à des paramètres physiques, gagnait ainsi une dimension plurielle et s'ouvrait à de nouveaux régimes de sensations. Fernand Léger, lors de la réalisation du film *Ballet mécanique*, utilisait et mettait en scène des artifices, tels que des miroirs et des objets réfléchissants, en vue d'introduire des « structures de vertige » et de provoquer des « affolements visuels ». Laszlo Moholy-Nagy concevait des projections sur des écrans stratifiés. La boîte noire se comprenait alors comme un espace d'expériences plastiques, investis par des matériaux divers et des dispositifs variés, eux-mêmes problématisés. L'artiste scénographe plasticien déjouait ou déstabilisait les référents de la spatialité. La « valeur spectacle » et le « réalisme de conception » valorisés par Fernand

[1] Ce texte correspond à une communication, intitulée « La boîte noire, une 'scène d'invention totale' », prononcée au colloque « Espace, perspective et fragmentation », dir. Grégory Bled, Université Toulouse - Jean Jaurès, LARA/SEPPIA, 17-18 mars 2015.

Léger permettaient de rompre avec les codifications visuelles et de définir le milieu d'intervention et de spectacle comme une « scène d'invention totale »[2].

Le rapport au réel devenait problématique. De nouvelles réalités scénographiques et cinématographiques voyaient le jour, sur le support d'expériences d'atelier renouvelées, resserrées sur les paramètres du chantier et sur les opérations engagées à partir des dispositifs, des médiums, des matériaux et des techniques, et organisées autour d'une ligne « d'invention perpétuée »[3]. Elles instauraient de nouvelles logiques spatiales, des logiques du bord, de la surface ou de l'enveloppement. Le registre plastique se trouvait ainsi privilégié, au travers de ses différentes entrées, graphiques, texturales, chromatiques, topologiques. L'image se référait au milieu qui lui donnait source. L'environnement scénique prenait le pas sur le plan de la représentation. Et les figures adoptaient les ressorts plastiques des constructions matériologiques et des combinatoires formelles, portées par des motifs déconstructivistes, d'instabilité ou de déséquilibre : les acrobaties d'un Charlot cubiste dans le générique de *Ballet mécanique* ou d'un personnage de cirque dans *Le cirque de Calder* de Carlos Vilarbedo (1961) et, plus proche de nous, les tremblements d'un pantin du *Théâtre d'ombres* de Christian Boltanski, les cahots ou les claudications d'une marionnette robotisée dans *Black Box* de William Kentridge.

Expériences d'ateliers

L'atelier constitue le terrain privilégié de conception et de fabrication de dispositifs scénographiques, de prises de vue et de projections, adaptés à ces nouvelles conduites créatrices. Dans les pratiques des cinéastes d'animation et des scénographes artistes plasticiens, le travail de conception intègre la mise en cause des modèles de référence et des protocoles classiques d'expériences. Le modèle du cube perspectif laisse la place aux modelés d'invention du cube scénique. Les schèmes de la composition (plan, cadre, centre) sont déstabilisés au profit de motifs de construction, par exemple une ligne d'inflexion, un espace de « plis-sur-plis » (Stan Brakhage), des variables chaotiques, des structures de vertige ou des formes nuageuses.

Le cinéaste d'animation Alexandre Alexeïeff raconte en ces termes sa propre expérience de figures d'ombre :

> « Telles étaient les images qui se formaient et se confondaient avec les ombres sur le plafond de mon atelier, tandis que, tout ému, je cherchais à comprendre ce que signifiaient ces formes scintillantes. Mais avant que je pusse leur donner un sens, elles se trouvaient déjà modifiées. C'était un spectacle captivant. J'ai essayé de me réveiller, de ne plus dormir, émerveillé par ces formes variables qui défilaient sous mes yeux. C'était le film le plus magnifique que j'ai jamais vu. J'ai pensé que, dans ma vie, je devais faire le plus grand nombre possible d'animations de ce type. Ces figures fantasques évoluaient au ralenti, s'enchaînaient et se pénétraient mutuellement à la manière des ombres d'arbres que j'avais observées par une nuit de lune à travers la lucarne de mon atelier »[4].

Inscrit dans une même mouvance créative, Youri Norstein construit des boîtes scéniques qui vont de l'espace rationalisé et toujours plus ou moins « corrigé » de la caméra multiplane à un espace complexe et singulier de plans inclinés ou fragmentaires. Il s'agit d'un espace « corrigé », dans le sens où la hiérarchisation des espaces est altérée, où l'exercice de centration est détourné, où la tension entre transparence et opacité demeure vive. Comme

---

[2] Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 28 et p. 119

[3] Hervé Joubert-Laurencin, *La lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 54.

[4] Giannalberto Bendazzi, *Alexeïeff, itinéraire d'un maître*, Paris, Dreamland, 2001, p. 60.

l'observe Ludmilla Pétrouchevskaïa, la romancière russe et scénariste du *Conte des contes* de Norstein, à propos de son film *Le Héron et la Cigogne*, le cinéaste récuse la « technique des superpositions » pour un procédé plastique d'ensemble, plus constructif que compositionnel :

> « alors que le héron ne fait pas que se déplacer, tout autour de lui vit et respire. Le monde bouge et s'ouvre, des perspectives lointaines s'y dessinent. Ce n'est plus du théâtre, nous ne sommes plus sur les planches avec leur décor primitif (…). Nous nous envolons au loin, vers les profondeurs. Le dessin bidimensionnel se transforme en un panorama volumique et mystérieux »[5].

Le passage du plan au volume intègre une valorisation des ressources matériologiques. Et elle permet d'investir une profondeur physique (en alternative à la profondeur illusoire instaurée par le dispositif perspectif de la Renaissance). L'espace poussiéreux de l'atelier de Youri Norstein imprègne le « voile intersecteur » et contamine l'image, comme il l'exprime lui-même, en renforçant la « densité de l'image » (selon son expression[6]) :

> « Le verre s'est voilé de la poussière qui le recouvrait. Impossible de parvenir à un effet plus régulier (…). La légèreté de la respiration allait de pair avec la douceur des molécules sur la vitre de l'image. Et l'espace se remplissait d'air. En Suède, on m'a demandé : Comment obtenez-vous cette impression d'air dans l'image ? J'ai répondu : Dans votre pays, cet effet serait impossible. Vous lavez les vitres tous les jours »[7].

Norstein précisait, à propos du tournage du *Petit hérisson dans le brouillard*, que l'on voit « au-delà du champ de la prise de vues, d'autres lointains ». La caméra « se déplaçant sur tous les plans permettait d'obtenir une liberté de mouvement dans le champ de prise de vues. L'image acquérait une volatilité ».

Le celluloïd était par ailleurs appelé « le bout de chiffon » [8]. Cette expression souligne le caractère « chiffonné » du celluloïd et par extension les qualités matériologiques de la vitre du dispositif scénographique. Il réfère au coup de chiffon, qui n'a pas pour fonction de nettoyer la vitre, dans le sens de donner de la transparence, ou de « faire les carreaux », suivant l'objectif de restaurer la trame du « voile intersecteur ». Le coup de chiffon favorise plutôt l'introduction de poussières dans la scène, dans le but d'ouvrir l'image à un milieu de culture texturologique, et d'en renforcer l'opacité. C'est aussi ce que notait Roland Barthes en 1979 dans les dessins de Cy Twombly, lorsqu'il reconnaissait dans les « salissures » un nouveau matériau du dessin et le vecteur d'une nouvelle vision d'art[9].

Ces problématiques spatiales sont très présentes dans le travail du cinéaste sud-africain William Kentridge. Celui-ci fonde sa pratique de l'animation sur « l'engagement physique », qui passe par le déplacement de l'artiste dans l'atelier ou sur une scène de spectacle, et par la manipulation de bouts de papier[10] et d'objets divers. Il le précise dans une

---

[5] *Youri Norstein, Franceska Yarbousova*, *catalogue d'exposition,* Paris, Hôtel de Ville, 2001, p. 187-188. Le cinéaste précise : « je ne me représente pas l'espace comme une action sur un fond » ; « pour moi, dans l'espace, il y a autant de tension dramatique que dans l'action elle-même » ; « il n'y a pas de centre qui attire tout vers lui » ; « chaque élément est le centre » (Hervé Joubert-Laurencin, *La lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, *op. cit.*, p. 326).

[6] *Ibid.*, p. 323.

[7] *Youri Norstein, Franceska Yarbousova*, *op. cit.,* p. 34.

[8] *Ibid.,* p. 33-34.

[9] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 146 et p. 165.

[10] Il s'agit d'opérations physiques, telles que « déchirer, dessiner, effacer » (« William Kentridge, cinq thèmes », Paris, Musée du Jeu de Paume, 2010 [http://ephemere-etc.com/2010/07/]).

vidéo présentée lors de la rétrospective de son œuvre au Musée du jeu de Paume, à Paris, en 2010.

Black Box (2005) constituait l'une des pièces maîtresses de l'exposition. Il s'agissait d'un théâtre en miniature, qui présentait dans un ensemble stratifié « à l'italienne », avec un cadre de scène orné, des projections de dessins d'animation et des déplacements de figurines automatisées. L'espace scénique de la boîte noire réfère ici au cube du modèle perspectif et en brouille en même temps les codes. Dans cette création, la variabilité des espaces de projection, des lieux retranchés du fond de scène jusqu'aux espaces de proximité, l'interaction des scènes animées avec les figures mécaniques, sur des modes fragmentaires et de variations d'échelle qui en communiquent les « ficelles », en altèrent les traits. La boîte noire renvoie donc à l'atelier, aux déplacements de l'artiste et aux mouvements du dessin. Des poïétiques se conjuguent ici pour faire de « l'abandon au dessin » (suivant l'expression qu'emploie le graphiste illustrateur Stefano Ricci en introduction au recueil *Dépôt Noir*[11]) un « abandon à la scène ». Cette poétique de l'instable, de l'altération et de la fragmentation accompagne le processus narratif (Kentridge précise que « l'animation est un médium qui suggère la narration »). Dans *Black Box*, l'animation est plurielle et non linéaire. La scène réunit des dessins d'animation, des séquences d'images animées (des images de la main de l'artiste, des scènes de pièces mécaniques, etc.) et des figurines en mouvement. Et elle expose, avec ces ressorts, les tableaux de coups portés et de corps meurtris, en évocation du massacre des populations Herero et Nama dans le sud-ouest de l'Afrique (aujourd'hui la Namibie) au tout début du XXe siècle.

Une conduite à l'aveugle

Au fond, « l'abandon à la scène » et le « coup de chiffon » troublent la vue et sollicitent la main, dans le sens où, comme le dit encore Barthes à propos des dessins de Twombly, « l'œil, c'est la raison, l'évidence, l'empirisme, la vraisemblance, tout ce qui sert à contrôler, à coordonner, à imiter, comme art exclusif de la vision ». Il préconise le « désir de la main » comme guide, et le recours à « une sorte d'aveugle »[12].

La boîte noire, considérée comme une « scène d'invention totale », favorise une conduite à l'aveugle. C'est la voie suivie par Alexeïeff et Norstein. C'est aussi la voie adoptée par des cinéastes de la mouvance expérimentale. Stan Brakhage a conceptualisé et décrit très précisément cette ligne poïétique dans ses textes. Pour travailler la lumière, il faut commencer par faire le noir, transformer la boîte noire en laboratoire d'expériences, ou ouvrir le chantier avec de l'amorce noire, de la pellicule filmique non exposée et développée, opaque.

> « Enferme-toi dans la pièce la plus sombre (…). Regarde si la lumière passe sous la porte, à travers les rideaux, ou de partout : et barre-lui le passage avec des chiffons, des habits, etc. Et ne soit pas étonné non plus par cela, car en bloquant le passage à la lumière à laquelle tu es *habitué* il te sera *donné* de voir de nombreuses espèces de lumière dont tu ne t'étais jamais douté qu'elles puissent exister »[13].

L'artiste en condition devient, selon Brakhage, un « collecteur » et un « manipulateur de lumière ». Il recommande d'utiliser des « bons conducteurs », un « court bâton » et de l'encre par exemple (en référence aux outils utilisés par le peintre Jackson Pollock pour ses

---

[11] Stefano Ricci, *Depôtnoir/02 centvingtdessins*, Turin, Infinito Ltd edizioni, 2002, p. 5.
[12] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, *op. cit.*, p. 150.
[13] Stan Brakhage, *Manuel pour prendre et donner les films*, Paris, Editions Paris Expérimental, 2003, p. 19.

drippings), afin d'enrichir l'exercice de vision. « Nous avons un œil capable de tout imaginer », écrit-il dans *Métaphores et vision*, ou « voyez le film par vos yeux sensibles »[14].

Un milieu d'ombres et de lumières

Les créations artistiques scénographiques et cinématographiques, des premières décennies du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui, ont fait de la boîte noire un lieu de fabrique, un théâtre des ombres et des lumières. Les lumières sont « palpables », produites par la flamme d'une bougie, par un spot d'atelier ou par un diffuseur de lumière ambiante, par les filets du jour qui filtrent par la porte et qui flirtent avec la scène (cela faisait partie, comme nous l'avons rappelé, des préoccupations de Stan Brakhage), ou par un flash qui illumine le tout.

Dans le *Théâtre d'ombres* (1984) de Christian Boltanski et *Black Box* de William Kentridge, des figures d'ombre prennent forme et se déforment sans cesse, suivant les mouvements des pièces sur la scène, au contact des foyers de lumière. Les marionnettes, les figures d'ombre et les images projetées se distribuent dans le cube scénique sur un même plan de réalité, qui admet le passage de l'ombre portée au volume d'ombre[15]. Ce régime enveloppant de l'ombre et de la lumière réfère à une poétique de la circularité. Nous en repérons les traits dans la pièce de Boltanski, dans les relations entre le « rond de scène » d'un manège de poche et le jeu de scène architectural, ou entre les figurines animées et les figures d'ombre.

Dans son *Théâtre d'ombres*, Boltanski déploie et déplie dans l'espace architectural (sol, murs, plafond) les ombres d'une scène de manège de pantins désarticulés, à laquelle, engagés dans une expérience immersive et suivant une conduite à l'aveugle, se mêlent les visiteurs. Ce sont des ombres portées, ou déportées à échelle architecturale, soumises à des déformations excessives et à des étirements au contact des différents lieux de l'espace architectural, au point d'en réunir les angles vifs et les angles morts. Des images, plurielles et instables, se déploient sur toutes les faces du cube de scène. Ce sont des « images dialectiques », plus indicielles qu'iconiques, aux prises avec les deux polarités d'un registre de figures figurales et d'un régime de taches. Les ombres fantomatiques, anamorphosées et disproportionnées, ne cessent en même temps de renvoyer à ce qui leur donne source, au foyer de lumière et au rond des figurines d'échelle réduite au centre de la pièce et au corps physique des visiteurs éparpillés en tous lieux de l'espace. L'*instabilité* règne et règle ici tout le champ, de la petite flamme vacillante, des figurines fragiles suspendues à des fils et animées de mouvements anarchiques (soumises au souffle de ventilateurs), jusqu'aux passants qui sont pris eux-mêmes dans le doute ou dans le trouble. Le dispositif, considéré comme un « praticable » mais aussi en termes de « rapports de force » (suivant les propositions de Michel Foucault), impose de prendre position ; ce qui revient à enfreindre l'arrangement, à chercher un coin pour se poser et à apaiser le feu du spectacle ou à jouer la scène. Le jeu de scène fait que les spectateurs, immergés dans la pénombre, deviennent progressivement des acteurs du spectacle. Les ombres portées se mêlent aux ombres envahissantes et presque dérisoires des figurines de métal au centre de la pièce, au point de s'y confondre et de devenir également marionnettes. Le visiteur est pris dans cette boîte noire où l'espace de scène et les coulisses fusionnent, dans un milieu d'ombres et de lumières qui

[14] Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1998, p. 27. Nous analysons les conduites à l'aveugle et les poïétiques de l'incertain engagées par Stan Brakhage dans notre essai *Le cinéma d'animation. Un cinéma d'expériences plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 123-134.

[15] Jacques Aumont distingue les catégories de l'ombre portée et du volume d'ombre (*Le montreur d'ombre*, Paris, Vrin, 2012, p. 17 sq.).

prend tour à tour la forme du filet d'un spectacle de marionnettes, du cercle d'un cirque de foire et du piège d'une « danse macabre »[16]. Il n'est plus possible d'isoler un fragment ou de stabiliser une figure. Des figures d'ombre mouvantes et mêlées, instables et ambiguës, émergent dans la scène architecturale et le volume de projection d'une boîte noire devenue milieu d'imprégnations (*impraegnare* se traduit par « féconder ») et territoire d'expériences.

Une poétique du coloris

« Faire le noir » permet enfin d'engager des « scénarios couleur », suivant l'expression de Stan Brakhage[17]. La boîte noire livrée à la plasticité, assortie au « désir de la main » et ouverte à des itinéraires de sollicitations sensorielles, favorise l'invention de la couleur. Le passage au noir introduit aux rouges et aux bruns dans les créations de Stan Brakhage, qui sont pour lui des « couleurs nées-du-noir »[18].

Des foyers de couleurs émergent dans le milieu de *Black Box* de Kentridge, des motifs de l'altération, vert-de-gris et rouilles, et des motifs d'intensité, jaunes orangés et rouges, signes de la violence traduite dans les scènes.

La boîte noire devient aussi une scène d'invention du blanc. Le hérisson dans le brouillard du film de Youri Norstein, engagé dans un cheminement à l'aveugle, un bâton en prolongement de la main, croise des milieux d'opacités blanches. Dans les images « denses » (Norstein) de ce film, rapportées à des expériences matériologiques de l'image, le cinéaste engage une mise en culture des blancs, de plusieurs catégories de blancs et de plusieurs régimes d'opacités. Il réunit des « blancs réflexifs » et des « blancs intensifs ». Les catégories du réflexif et de l'intensif, proposées par Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement*, permettent d'identifier les rationalités plastiques à l'œuvre. Le philosophe repère des « opacités blanches » au niveau de l'éclat réflexif d'un « blanc sur blanc », en référence à une « profondeur maigre » (spécifique à l'espace pictural)[19]. Dans le film de Norstein, les superpositions et les recouvrements, les foyers lumineux et les points de « réflexion », témoins d'un « blanc *sur* blanc », alternent et se combinent avec le développement des masses, l'épanouissement des matières et le modelé de profondeurs spatiales, du côté de l'intensif, caractéristiques de ce que nous pouvons appeler un « blanc *de* blanc ». Il s'agit d'un blanc fait de matières blanches, de poussières blanches, de substances blanches. Et ce blanc a à voir avec l'ombre aussi, dans la mesure où ils exemplifient tous deux, à distance de toute référence figurative (autre que « figurale »), le grain de matière. Norstein combine des intensités blanches et des matières d'ombre, des blancs réflexifs et des milieux d'ombre.

Dans cette création de Norstein, comme dans le *Théâtre d'ombres* de Boltanski et *Black Box* de Kentridge, l'espace plastique de la boîte noire devient un milieu source d'opacités blanches et de volumes d'ombre. Ils rejoignent finalement une fabrique du clair-obscur, et ils convoquent suivant ces différents motifs de couleurs une expérience poétique du

---

[16] Cette scène évoque les figures noires dessinées et mises en mouvement par Florence Miailhe dans on film *Au premier dimanche d'août*. Ce sont des figures noires mêlées à de larges plages rouges, tour à tour danseurs, acrobates, centaures, insectes et lutins, en souvenir de décors de parois pariétales, d'artifices des théâtres d'ombre et de collages surréalistes, en souvenir des silhouettes anamorphosées d'Oskar Fischinger (*Constructions spirituelles*, 1927). Elles se concentrent et se dispersent, marquent l'étreinte puis la désunion des corps, élaborent des jeux d'emprise et de lâcher prise qui n'ont pas d'autre fonction que de modeler l'espace, de le soumettre à l'épreuve d'une ligne déliée et à une fluidité spatiale (nous avons réalisé une analyse plastique de ce film dans l'article « Du pastel à l'image animée : *Au premier dimanche d'août* de Florence Miailhe », *SEPPIA Couleur et Design*, N°2, Rodez, Editions du Rouergue, 2e semestre 2004, pp. 88-96).

[17] L'expression est employée à plusieurs reprises par Stan Brakhage (*Ibid*., p. 27, p. 32, p. 54).

[18] Stan Brakhage, *Manuel pour prendre et donner les films*, *op. cit*., p. 25.

[19] Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1996, p. 133.

coloris. Le débat entre dessin et couleur, caractéristique des querelles du XVIIe siècle, occupe la scène. Le sujet devient alors « ce qui est instable, trop fin ou trop délicat, tout ce monde du divers et de la qualité (…) qui échappe par là même à la maîtrise du dessin », comme le rappelle la philosophe et historienne de l'art Jacqueline Lichtenstein dans *La couleur éloquente*[20].

Une poïétique de l'instable, de l'altération et de la fragmentation, attachée à ce que la main conduit sous la conduite de l'œil, suivant un « toucher » de l'œil qui renouvelle le plaisir de la couleur, au plus près de ce que le trait de crayon, la touche de couleur ou le bout de papier façonne, et de ce que l'espace intègre dans son dispositif d'enveloppement, motive une *poétique de la trace* (lors du chantier de création et lors de la performance) et une *poétique du clignotement* (lors de la projection). Nous retournons ici aux sources du cinéma d'animation, et plus largement du cinéma. « L'esquisse cinématographique » (*Blinkity Blank* de Norman McLaren, 1955) (« esquisse cinématographique » est une expression du cinéaste) en concentre le trait. Comme l'écrit Hervé Joubert-Laurencin, « chaque incision sur le *blank* (le vide, le vierge, le profond, le silence…) est un *blink* (clignement d'yeux, clignotement, battement des paupières, rayon…) et chaque *blink*, produit immédiat d'un geste graphique répondant à une impulsion intermittente du corps, s'imprime à la projection, via l'écran noir (*blank*) sur le corps des spectateurs, trouant l'obscurité de la salle »[21]. L'instauration du coloris passe par un travail de l'esquisse. Son « principe premier est de partir de la confusion pour en extraire des figures plus précises », comme le rappelle Guy Lecerf dans un ouvrage récent, à propos du travail du cinéaste Gianluigi Toccafondo et en référence au *componimento inculto* de Léonard de Vinci[22]. Les expériences plasticiennes du cinéma d'animation sont sans doute héritières de cette formule de McLaren, qui fait des marques graphiques plus ou moins chaotiques les opérateurs du coloris.

Au niveau poïétique, *Blinkity Blank* aborde la question de la relation entre dessin et couleur. Dick Tomasovic revient sur l'organisation du chantier : « il grave avec la gestuelle précise et répétitive d'un automate ses motifs, puis colorie l'ensemble »[23]. L'action porte ici sur les deux activités de la gravure et de la peinture. La coloration apporte la noirceur, le blanc scintillant, le rosâtre et le bleuissement.

Sur un plan poétique, les traits gravés et les notes de couleurs donnent la touche d'esquisse et la marque du coloris, dans la mesure où, selon Jacqueline Lichtenstein « la gravure (…) produit, par les pouvoirs du burin, un équivalent oratoire propre à rendre l'éloquence du coloris »[24], et dans la mesure où, suivant le propos encore de Guy Lecerf (à propos de *La Piccola Russia*), le passage de la coloration au coloris traduit « un coloris paradoxal, flottant entre le trop peu, l'à peine dicible et le trop plein de fiction, l'excès de bigarrures, de zébrures, de traits, l'ouverture du langage à l'infini. Suspension ou fiction, changer le monde d'un clin d'œil, d'un seul coup »[25]. Cette dialectique entre esquisse et coloris opère dans de nombreux films d'animation actuels inscrits dans cette mouvance plasticienne. Nous pouvons citer, aux côtés des créations de William Kentridge et de Youri

---

[20] Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p. 181.

[21] Hervé Joubert-Laurencin, *La lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, *op. cit.*, p. 54.

[22] Guy Lecerf, *Le coloris comme expérience poétique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 138. Cette expression a été proposée par Gombrich. André Chastel la qualifie de « composition brute, non triée » (André Chastel, « Léonard et Raphaël », Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 128e année, N. 4, 1984, p. 627).

[23] Dick Tomasovic, « Ré-animer l'histoire du cinéma (quand l'animatographe explore le cinématographe) », *Revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Volume 14, N° 2-3, printemps 2004, p. 119-141 (http://id.erudit.org/iderudit/026006ar).

[24] Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, *op. cit.*, p. 4.

[25] Guy Lecerf, *Le coloris comme expérience poétique*, *op. cit.*, p. 143.

Norstein, les films de Caroline Leaf, de Jacques Drouin, de Florence Miailhe, de Solweig von Kleist et dans une certaine mesure ceux de Hayao Miyazaki.

Les instabilités, les altérations et les fragmentations internes aux chantiers de fabrique de la boîte noire (des milieux d'ombre et d'opacités blanches) portent sur le devant de ces « scènes d'invention totale » les ressorts poïétiques du clair-obscur, la conjugaison originale et problématique d'une poétique du clignotement et d'une poétique de la trace, d'une poétique de l'esquisse et d'une poétique du coloris. L'épreuve immersive, dans une boîte noire devenue espace d'errances prolongées et siège d'intimités, offre enfin la possibilité aux spectateurs, sujets à des brouillages ou à des altérations de la vue, de faire l'expérience d'une nouvelle esthétique du regard.

Patrick Barrès
Université Toulouse - Jean Jaurès,
LARA-SEPPIA