



HAL
open science

Le Petit Hérisson dans le brouillard de Youri Norstein : des matériologies aux météorologies, une esthétique du “ petit cliché”.

Patrick Barres

► To cite this version:

Patrick Barres. Le Petit Hérisson dans le brouillard de Youri Norstein: des matériologies aux météorologies, une esthétique du “ petit cliché ”. Colloque international “Le défilement, et après? L’analyse des films d’animation”, Sep 2016, Paris, France. hal-01862571

HAL Id: hal-01862571

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01862571>

Submitted on 27 Aug 2018

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.

***Le Petit Hérisson dans le brouillard* de Youri Norstein : des matériologies aux météorologies, une esthétique du « petit cliché »¹.**

Dans un texte publié à l'occasion de la rétrospective de son œuvre à l'Hôtel de Ville de Paris, en 2001, Youri Norstein relate un échange avec son opérateur Alexandre Joukovki, relatif à un point clef de son travail d'atelier. La mise en scène de poussières dans le dispositif et l'exposition du celluloïd au « plasma ambré » de la lumière apportent une « impression d'air dans l'image » qui rejoint, selon ses termes, une esthétique du « petit cliché ».

L'analyse du film *Le Petit Hérisson dans le brouillard* (1975) nous permettra d'identifier les moteurs d'expérience poétique et les motifs d'invention de cette esthétique du « petit cliché », caractéristiques de la démarche de création-recherche de Norstein.

Cinéma et arts plastiques, modèles et modelés

Il n'y a rien de nouveau à mobiliser des relations entre cinéma et arts plastiques. Ceci pourrait être légitimé par une approche *globalisante*, motivée par la recherche d'une interdisciplinarité. Tout a déjà été à peu près dit ou écrit sur le sujet, avec plusieurs hypothèses : que les arts plastiques intègre le cinéma ou que le cinéma absorbe les autres arts, ou que ça tourne entre les différents champs. Il ne s'agit donc pas d'en rajouter, mais plutôt d'éclairer une posture, celle du plasticien et du chercheur en arts plastiques qui explore, à partir des fondamentaux de sa discipline et suivant ses propres expériences d'analyse, des productions du cinéma d'animation. Les notions de *modèle* et de *modelé*, termes inscrits dans la définition inaugurale des arts plastiques, seront ici privilégiées. Cela revient à reprendre la question formulée par Dominique Chateau (lors du colloque de Cerisy sur le sujet, en 2004) : « le concept de plasticité permet-il de rendre compte du cinéma ? »².

Que l'interdisciplinarité soit réglée par une relation de subordination entre les disciplines, ou d'insubordination, qu'elle manifeste une circularité ou une fluidité entre celles-ci, elle est souvent animée par une volonté de confronter ou de croiser des *modèles*.

Nous pensons notamment à la distinction entre « cinéma narratif » et « cinéma non-narratif » parfois retenue par des cinéastes et des artistes de l'audiovisuel, par des théoriciens du cinéma et des critiques, et qui fait aussi débat dans le champ des arts plastiques, entre un schème narratif, inhérent au cinéma (issu des modèles romanesques et théâtraux de référence), et un modèle non-narratif, attaché aux arts plastiques. Dominique Noguez structurait en ces termes le volume 2-3-4 de la *Revue d'esthétique* de 1973, entre « le cinéma représentatif-narratif » et « le cinéma non-narratif ou non-représentatif » (ce dernier étant abordé sous l'angle du « cinéma abstrait », du « film structurel », du « rythme coloré », de « l'acinéma »)³, distinction qu'il a reprise, avec quelques nuances, dans son *Eloge du cinéma expérimental* en 1999.

Les typologies se repèrent dans le domaine du cinéma d'animation. Par exemple, René Laloux distinguait un cinéma des « conteurs » et un cinéma des « peintres ». Il opposait les

¹ Communication prononcée dans le cadre du Colloque international *Le défilement, et après ? L'analyse des films d'animation*, dir. Hervé Joubert-Laurencin, Sébastien Denis, Marie Pruvost-Delaspre, Sébastien Roffat, Paris, INHA, 26-27 septembre 2016. Nous prolongeons cette étude des relations entre matériologies et météorologies dans les films de Youri Norstein dans un numéro de la revue *Slovo* consacré au cinéma russe (actuellement sous presse). Ces travaux s'inscrivent dans une recherche plus large, engagée depuis 2010, relative à l'étude des relations entre expériences matériologiques et inventions météorologiques dans les différents champs du cinéma, des arts du paysage et des arts plastiques.

² Pierre Taminiaux, Claude Murcia (dir.), *Cinéma Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 34.

³ Le cinéma peut être non-représentatif et narratif. Plusieurs auteurs et cinéastes ont avancé des propositions dans ce sens (Dominique Noguez, Robert Breer, etc.).

dessinateurs sur celluloïd, adeptes d'une continuité dessinée, et les plasticiens tournés vers l'expérience et la recherche de nouveaux procédés et de nouvelles images⁴.

La notion de *modelé*, quant à elle, contribue de manière essentielle à ouvrir la question à des régimes d'ambiguïté, et ce à différents niveaux, que ce soit au niveau des catégories instaurées (cinéma et arts plastiques, dessin animé et cinéma graphique), au niveau des relations entre les deux plans de la réalité construite et d'un éventuel référent extérieur, au niveau des relations entre le « film-pellicule » et le « film-projection » (suivant la terminologie de Thierry Kuntzel), au niveau des relations entre les instances poétiques et les développements poétiques. C'est probablement là l'une des clefs du cinéma d'animation de recherche, dont Youri Norstein est l'un des représentants.

Ces questions préoccupent les cinéastes artistes. Une phrase de Robert Lapoujade, par exemple, illustre cette ligne, à propos d'une « animation discontinue » (un « battement irrégulier » de l'image ou des sautes d'image) : « une mer qui s'arrête un instant dans sa phase ultime, est à la fois une mer et une peinture »⁵. Piotr Kamler recherchait dans les années 1960 « un mélange de conte réaliste et d'une image non figurative »⁶. Boris Kolar, l'un des représentants de l'École de Zagreb, évoquait à la même époque un « mariage heureux de la plastique et du récit »⁷.

A ce sujet, nous pouvons rappeler l'enquête publiée en 1963 dans la revue *Positif*, qui dressait un bilan de l'animation internationale contemporaine, en soulignant une diversité de points de vue et de méthodes relatives à cette question de la narration : « l'élément plastique » ou « l'expérimentation » comme moyens de raconter une histoire (Eduard Hofman, Jiri Trnka), une expérimentation contrôlée (Jules Engel), l'expérimentation nécessaire (Alexandre Alexeïeff, Robert Breer⁸), une approche synthétique (Vlado Kristl, Dusan Vukotic, Joan et Peter Foldes)⁹. Peter Foldes, à propos de *Animation Genesis* (1964), précisait alors que « l'élément plastique et l'élément dramatique doivent se compléter », justifié par le fait que « l'animation » ne constitue pas un « terrain indépendant », qu'elle se situe « à mi-chemin entre la peinture et le cinéma, la poésie et la musique, le mime et la danse »¹⁰. L'ambiguïté est fertile.

Dans son étude sur « le défilement », publiée dans le numéro de la *Revue d'esthétique* de 1973, Thierry Kuntzel évoquait une « production d'image » qui ne réfère pas à l'opposition entre un cinéma narratif et un cinéma non-narratif (son texte se trouve d'ailleurs dans une première partie de la revue, à visée plus large, dans une perspective épistémologique). Ce qui le préoccupait tenait davantage aux relations entre les deux champs de réalités pelliculaire et filmique, et évacuait la relation entre la réalité cinématographique et le réel. La « production d'image » est éloignée de « tout décalque analogique » comme il le précisait ; elle repose sur des codes spécifiques, internes à l'image produite (que l'on peut envisager éventuellement comme des codes autonomes), considérés comme des éléments de production du sens, et sur la base des *modelés* et des constructions du « film-pellicule »¹¹.

⁴ René Laloux, *Ces dessins qui bougent*, Paris, Dreamland, 1996, p. 62. De son côté, Hervé Joubert-Laurencin rappelle ce mot de Roland Cosandey : « l'animation (peut) être répartie en deux grands systèmes formels, le conte et la métamorphose, l'un essentiellement narratif, l'autre poétique » (Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma* d'animation, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 209).

⁵ *Image et son*, N°207, juin-juillet 1967, p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁷ *Positif*, N°54-55, juillet-août 1963, p. 34.

⁸ Robert Breer déclarait que ses films sont « dramatiquement plastiques et plastiquement dramatiques » (*Ibid.*, p. 27).

⁹ *Ibid.*, p. 24-40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30. Les développements en lignes d'esquisse et les ressorts graphiques dans *Appétit d'oiseau* (1966) ou *Metadata* (1971) de Peter Foldes illustrent ce propos.

¹¹ Thierry Kuntzel, « Le défilement », *Revue d'esthétique*, N°2-3-4, 1973, p. 97-110.

L'analyse de film, un « risque critique »

A l'approche *globalisante*, conforme à la pression des modèles, nous opposerons la saisie *locale*, propice, en suivant les *modelés* en exercice, au relevé des *singularités esthétiques* du cinéma d'animation. Les centres d'intérêt portent ici davantage sur les émergences produites, sur ce qui se *modèle* en somme (à toute « gomme » écrivait par ailleurs Kuntzel), plutôt que sur des *modèles* établis, des typologies, des modes de pensée convenus, des rationalités toutes faites : les *modelés* comme terrain d'expression d'une singularité, les *modelés* comme résistance au modèle.

Cette approche locale est particulièrement adaptée aux films d'animation « de recherche », pour lesquels l'analyse du film invite à nouer *l'invention esthétique à l'expérience poïétique*¹². Elle fait écho à ce que Kuntzel préconisait, à la fin de son article, en vue d'accomplir l'exploration du « film-projection » suivant les ressorts du « film-pellicule ». Il s'agissait d'aborder le « film en ses parties », d'adopter « un examen du film en gros-plan », un « parcours du film à l'arrêt ». Notre propos s'inscrit dans cette voie, que nous identifions comme une articulation entre les registres du *poïétique* et du *poétique*.

Ces pratiques analytiques se réalisent suivant des expériences sensibles et des entrées discrètes dans le film, « timides » en quelque sorte, suivant par exemple les propositions de Gilbert Lascault dans son ouvrage *Les écrits timides sur le visible* (1979), des propositions qui associent au manque d'assurance le rejet des certitudes. Les études et les écrits sur l'art ne pourraient-ils se fonder ainsi sur un « principe d'incertitude » ? Ce sont des conditions, selon Lascault, pour relever tout ce qui « a affaire avec une multiplicité de singularités » et « avec une pluralité d'exceptions », qui nous rend par conséquent sensible au nomade, au flou, à l'impur ou au bigarré, et au développement d'une esthétique qu'il appelait une « esthétique dispersée »¹³.

Le cinéma de Youri Norstein est un cinéma d'invention. Il nous invite, suivant ce « principe d'incertitude », à proposer des mots d'invention sur ce qui s'invente en pratique, c'est-à-dire à renouveler l'exercice de langage¹⁴, à adopter finalement dans l'analyse du film un « certain risque critique » comme le préconisait par ailleurs Dominique Noguez en introduction au numéro de la *Revue d'esthétique* de 1973 sur les théories et les lectures du cinéma¹⁵.

Nouer *l'invention esthétique à l'expérience poïétique* revient sans doute à « faire le saumon », à remonter jusqu'à la source, jusqu'à ce qui s'origine ; ce qui implique de prendre les choses à l'envers. Cela peut se comprendre comme une « dialectique de l'envers », suivant toute la portée que lui reconnaissait Marc Ferniot. C'est à partir du croisement des lectures de Roland Barthes et de Victor Hugo (de « l'antithèse » de Hugo à « l'oscillation » de Barthes) que cet enseignant-chercheur en arts plastiques fondait une « topoïétique » et une « topoétique », focalisant sur « les modes de construction du lieu », qui consistait à « enverser » les topoï¹⁶, c'est-à-dire les stéréotypes et les paradigmes. Il ne s'agissait pas « d'inverser » mais

¹² C'est en ces termes que les débats ont été engagés lors du Colloque de Sorèze (13^e édition), organisé par le LARA-SEPPIA de l'Université Toulouse – Jean Jaurès, en février 2015.

¹³ Gilbert Lascault, *Écrits timides sur le visible*, Paris, Armand Colin, p. 9-16.

¹⁴ L'invention des mots fait référence à l'apport de Roland Barthes dans le champ de l'analyse, lorsqu'il propose, dans son étude de l'œuvre de Cy Twombly, de « déplacer les mots de la culture » et de « traverser le stéréotype esthétique » (Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 145). Cela évoque également le concept opératoire de « discours-image », défini également comme « mixte sans nom », énoncé par Raymond Bellour dans *L'entre-images 2* (Paris, POL, 1999, p. 41).

¹⁵ Dominique Noguez, « Présentation », *Revue d'esthétique*, N°2-3-4, 1973, p. 6.

¹⁶ Marc Ferniot, « Figures de l'Arbre chez Antonioni, conjectures pour une Topoïétique », *Entrelacs*, N°6, mars 2007, p. 72. Il précisait dans ce texte que « le contraire n'est pas l'envers. Le contraire détruit, l'envers dialogue et nie » (*Ibid.*).

« d'enverser », de reconnaître le sens en mobilisant « le paradigme du regard en arrière ». Une correspondance apparaît entre cette injonction qui revient à « enverser » et l'invitation à « désanimer » formulée par Kuntzel. Cette « dialectique de l'envers » nous mobilise donc, une fois aux prises avec les sensations du film-projection et informés par les dynamiques de chantier (suivant les annotations du cinéaste dans son atelier, entre autres choses), au plus près de la table de travail et du film-pellicule, face au trouble de l'image et de ses matériologies¹⁷, et intrigués par ce qu'elles fondent : un « discours-image » et un « discours-matière »¹⁸.

Expériences matériologiques, esthétique de la météorologie

Ce qui nous trouble dans les films de Youri Norstein, ce sont les images troubles justement, en particulier les phénomènes atmosphériques que l'on rencontre dans les séquences de brouillard, de pluie et de neige, dans *Les Saisons* (1969), *Le Héron et la Cigogne* (1974), *Le Petit Hérisson dans le brouillard* (1975) et *Le Conte des contes* (1979), et dans lesquelles se manifestent des stases filmiques¹⁹ témoins d'une esthétique de la météorologie.

Cette proposition réfère aux nouvelles voies poétiques que l'architecte Philippe Rahm a formulées récemment (dans son livre *Architecture météorologique*, publié en 2009), à propos des expériences spatiales qu'il engage, alternatives aux constructions formelles, fondées sur un « glissement vers l'invisible » : « en proposant non plus des fonctions et leurs formes, mais des climats à habiter » (...), travaillant « la température, les variations d'humidité, la lumière, l'air et ses mouvements ». Les expérimentations menées par l'architecte valorisent les potentialités du vide, sa plasticité et son élasticité, à partir des paramètres du vaporeux, du dilaté et du perméable²⁰, et s'orientent vers une esthétique de la météorologie, fondée sur une expérience des humeurs²¹.

Les référents des plans atmosphériques des films de Norstein croisent des sources littéraires et des éléments propres à sa vie, des sensations éprouvées dans des environnements extérieurs et lors d'expériences paysagères, où la question de l'habiter se pose, à partir d'un rapport sensuel au milieu. Ses notes de chantier en livrent quelques clefs. Les plans du film *Le conte des contes* sont inspirés par des images de son enfance, des souvenirs eux-mêmes météorologiques, des émotions personnelles qui deviennent, avec la charge poétique qu'il leur accorde, des « sensations d'univers » (suivant le concept de Paul Valéry²²) : « l'odeur de la poussière, cinglée par les gouttes, lorsque tombait la pluie, le soir, en août » ; « vient la pluie, qui gorge la terre, remplit la chaussure, la souche, lave la chaussée pavée tandis qu'au bout de

¹⁷ Les matériologies sont ici considérées, à la suite des travaux fondateurs de Jean Dubuffet, comme des célébrations de la matière. Dans une perspective poétique et suivant une résonance sémiotique, plus opératoire qu'interprétative (en référence aux travaux de Louis Hjelmslev et à l'interprétation formulée par Umberto Eco, plutôt qu'aux systématiques proposées par le Groupe μ), les matériologies peuvent être rapportées à des substances, des matières informées suivant des microphysiques et des topographies texturales. Nous avons abordé précisément cette question dans notre communication, intitulée « Ecofictionns paysagères, poétiques de la couleur », prononcée lors du colloque international *Écofictionns, fictionns paysagères* (Université Toulouse - Jean Jaurès, LARA-SEPIA, 20-22 février 2013, sous la direction de Pierre Arbus, Patrick Barrès, Sophie Lécole Solnychkine).

¹⁸ « Faire le saumon » n'est pas sans risque. Tant mieux. L'activité admet quelques acrobaties, des sauts périlleux, le franchissement des torrents au risque des glissades, l'immersion dans le remous au risque de prendre le bouillon, le nécessaire saut vers l'inconnu pour retrouver ce que Paul Klee appelait dans son « Credo du Créateur » « le Pays de Meilleure Connaissance ».

¹⁹ Nous pouvons renvoyer à ce sujet à l'essai de Philippe Ragel, *Le film en suspens : la cinéaste, un essai de définition*, Rennes, PUR, 2015.

²⁰ Première citation : 4^e de couverture ; deuxième citation, p. 36.

²¹ Philippe Rahm, *Architecture météorologique*, Paris, Archibooks, 2009, p. 44 sq.

²² Paul Valéry, « L'infini esthétique », *Œuvres*, tome II, Pièces sur l'art, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1960, p. 1342-1344.

la rue point le crépuscule du soir »²³. Ces sensations participent à la recherche de nouvelles formes de spatialité filmique. Avec les motifs des nappes de brouillard, des chutes de neige, des volées de feuilles et des rideaux de pluie, le cinéaste cherche avant tout à provoquer une expérience poétique inscrite dans une « météorologie des humeurs ». Il s'agit dans *Le Petit Hérisson*, par exemple, de la sensation d'humidité des paysages de brume ou des clairs-obscurs puissants de la rivière (qui recoupe aussi un plan de type photographique, sur un élément liquide²⁴).

Les croisements entre les sources littéraires et les sensations personnelles sont fertiles, pour plusieurs raisons. Ils motivent le jeu entre les scénarios poétiques et les processus narratifs, dans la mesure où les textes de références sont eux-mêmes revisités, où les scénarios ne sont jamais définitivement stabilisés. Norstein précise que le scénario du *Petit Hérisson dans le brouillard* prend des libertés, par rapport au conte de Sergueï Kozlov qui l'a inspiré, et s'est modifié lors du chantier. Il raconte, par exemple, qu'il avait commencé à tourner le film sans avoir déterminé le personnage principal. D'un autre point de vue, l'exploitation des marges interprétatives, lors de l'appropriation et de la transposition du conte original, permet au cinéaste de mettre un peu « d'air » dans le scénario. Des stases filmiques sont introduites, comprises comme des motifs de distension narrative²⁵, motivées par un relâchement des contraintes spatiales et temporelles. Norstein crée de toutes pièces un milieu englobant, immersif, descellé de l'espace cadre et de tout dispositif de centration, porté par une autre forme de temporalité, un temps qui dure²⁶.

Ces développements météorologiques, combinés aux séquences d'errances du petit animal, aux flashes des apparitions fantomatiques des animaux et aux pauses prolongées dans un territoire de l'intime à la fin du *Petit Hérisson*, convoquent et articulent plusieurs manières de voir, ajustées aux sensations que peut éprouver le spectateur. C'est comme si la marche errante du petit hérisson dans le brouillard invitait celui-ci, avec un regard appuyé sur les motifs d'invention, tout à la fois à « garder des yeux grands ouverts » et à « être aveugle en même temps ». Ces expressions sont empruntées au photographe Seton Smith, et font référence à des conversations entre le photographe et l'historienne de l'art Catherine Grout²⁷. Ces deux pôles se rejoignent : les yeux grands ouverts, considérés comme une disponibilité à accueillir une vision dans une forme de « dessaisissement » ; et la conduite à l'aveugle, comme une voie d'entrée privilégiée dans l'œuvre, suivant de nouvelles modalités perceptives, suivant nos « humeurs » en quelque sorte, une fois débarrassés des lignes de conduite ou des perspectives savantes.

Que voit-on ? Les images du film, plus ou moins instables, vaporeuses, élastiques, provoquent des grésillements ou des crépitements visuels, par lesquels s'affole la trame narrative, au bénéfice de la trace. Qu'est-ce donc que la trace ? Un indice de matérialité, un signe qui nous invite à remonter le temps, à faire « machine arrière », jusqu'au point où se conjuguent, à la table de travail et de la main de l'artiste, un support, une matière et une manière. Le plan de

²³ Youri Norstein, Franceska Yarbousova, *catalogue d'exposition*, Paris, Hôtel de Ville, 2001, p. 15-17. Clare Kitson témoigne des notations de Norstein réalisées à l'occasion d'expériences environnementales ou paysagères, notamment à propos des milieux de neige ou de brouillard (*Yuri Norstein and Tale of Tales. An Animator's Journey*, Eastleigh, John Libbey Publishing, 2005, p. 76-81).

²⁴ Dans son article sur « Le défilement », Thierry Kuntzel distingue les unités de film, le *plan* caractéristique du « film photographique » et le *photogramme* relatif au « dessin animé » (*Revue d'esthétique*, N°2-3-4, 1973, p. 98). L'une des spécificités du travail de Norstein est de mêler les deux unités, de rejeter par là-même toute convention syntagmatique, en engageant une dialectique entre le continuum filmique et des instances plus autonomes, ou entre le tout (le tout du film et le tout du plan) et l'unité (le plan autonome et le photogramme).

²⁵ Je renvoie à nouveau, à ce sujet, à l'essai sur la cinéastase de Philippe Ragel (*op. cit.*).

²⁶ Cette unité filmique peut être considérée comme un fragment autonome, au regard de la continuité.

²⁷ Catherine Grout, *L'émotion du paysage. Ouverture et dévastation*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004, p. 79-83.

travail et le plan-support avant le plan du film, la matière physique avant le grain de l'image, le coup de patte de l'artiste avant les saccades du hérisson, avant les vibrations des nappes de brouillard et le frémissent du plan d'eau (intégrés au bougé de l'image cinématographique) !

En remontant de l'expérience esthétique aux conduites créatrices (ce qui revient à suivre la préconisation de Thierry Kuntzel²⁸), nous pouvons reconnaître dans ces motifs météorologiques des marques de fabrique. Les couches photogrammatiques renvoient aux sédimentations de terrain. L'esthétique de la météorologie réfère à la poïétique matériologique. C'est ce qui donne tout son sens à l'esthétique du « petit cliché », qui figure en titre de cette étude, et qui réfère tout autant aux sensations éprouvées au moment de la projection qu'aux opérations instauratrices du chantier de création.

En même temps, l'expression « petit cliché » donne à penser. Elle pointe la réduction du plan au photogramme, la réduction de l'image à sa matérialité, la réduction de l'espace compositionnel et projectif à un *plasma* originel : le « plasma ambré » de la lumière qui apporte, selon les propos mêmes de Norstein, une « impression d'air dans l'image ». Le *plasma* conjugue, à la source du chantier de fabrique, la lumière et la couleur (« ambré »). Il n'y a rien de formel donc, plutôt des variables d'intensité (une lumière filtrée et une couleur, en référence à l'ambre, qui opère par définition entre transparence et opacité²⁹).

Le « plasma ambré » constitue déjà une donnée météorologique, qui travaille avec la plastique. En relisant les pages que Dominique Chateau consacre à la « plasticité du cinéma »³⁰ dans un texte publié en 2009, on peut rappeler la signification de *plasma*, la « figure modelée », et dans ses extensions, celles de *plasmatis*, « l'arrangeur de contes », et *plasmaticos*, « le théâtral, le dramatique, ce qui est feint, fictif », ainsi que *plasmatographos*, « l'auteur de fiction ». Par ailleurs, dans le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Godefroy (1901), le créateur est nommé « plasmateur ». Le concept de « plasmaticité » proposé par Eisenstein pour identifier l'élasticité des figures, leur métamorphose et leur dimension fictionnelle, est issu de *plasma*. Le *plasma* réunit ainsi, dans le travail de création de Norstein, le milieu (une donnée météorologique) et la figure modelée. Le milieu, investi comme un espace plastique, devient le site d'émergence de la figure. L'image produite en restitue les traits. Ce ne sont pas ceux d'une figure aux contours bien définis, cadrée sur un fond, stabilisée dans l'espace, mais plutôt ceux d'une figure aux prises avec un milieu, les signes d'un modelé ambiant, « une impression d'air » suivant l'expression de Norstein, instauratrice d'une esthétique du « petit cliché » : une sorte d'image « en négatif » (en référence à la définition du cliché photographique), repliée sur elle-même, sur ses régimes d'opacité, sur les épreuves matériologiques et les développements météorologiques.

²⁸ « Arrêter l'image du dessin animé, ce n'est pas subvertir le sens (...). C'est se détourner de l'écran, lieu attribué au spectateur, pour prendre en compte la bande pelliculaire, lieu de la production signifiante à laquelle seuls les 'émetteurs' ont normalement accès. L'animateur conçoit le film-pellicule (chaque photogramme, l'articulation des photogrammes entre eux) en fonction du film-projection et du sens qu'*effectuera* le mouvement. L'analyste suit le parcours inverse : il part du film-projection qui, dans sa globalité mouvante, produit un certain effet pour les désanimer, repérer *par où* l'effet est produit » (Thierry Kuntzel, *Revue d'esthétique*, N°2-3-4, 1973, p. 99). Raymond Bellour a commenté cet « arrêt sur l'image » prôné par Kuntzel en ces termes : « Arrêter ne veut pas dire immobiliser en vain, au nom d'un savoir illusoire, d'une partie jouée entre science et conscience. Arrêter suppose au contraire un mouvement virtuel qui épouse celui du film et s'en détache, par saccades, comme un flux sous le flux, fait de points suspendus à la ligne qu'ils tracent » (*L'entre-images 2*, *op. cit.*, p. 236).

²⁹ Le dictionnaire *Chroma* du site Internet pourpre.com précise que la couleur ambre est « jaune profond doré ou rougeâtre » et qu'elle « implique souvent une idée de transparence » (<http://pourpre.com/chroma>).

³⁰ Dominique Chateau, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 138-139.

*La boîte noire, une « scène d'invention totale »*³¹

En remontant, des matériologies de l'image jusqu'aux milieux sources du film, nous rencontrons les dispositifs et l'atelier du cinéaste artiste. Le grain de l'image exemplifie le grain de poussière de la boîte noire.

Les scénarios poétiques et les inventions narratives dépendent en premier lieu des espaces d'ateliers, des plans de travail, du dispositif scénographique et du cadre de scène. Norstein construit des boîtes scéniques qui vont de l'espace rationalisé et toujours plus ou moins « corrigé » de la caméra multiplane³² à un espace complexe et singulier de plans inclinés, fragmentaires et panoramiques. 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 l'observe Ludmilla Pétroucheskaïa, la romancière russe et scénariste du *Conte des contes* de Norstein, à propos du film *Le Héron et la Cigogne* (1974), 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 ».

Norstein précisait, à propos du tournage du *Petit Hérisson dans le brouillard* (1975), 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 »³³.

Le passage du plan au volume permet de valoriser les ressources matériologiques et d'investir une profondeur physique, en alternative à la profondeur illusoire instaurée par le dispositif perspectif de la Renaissance. Les boîtes noires de Norstein libèrent ainsi la physicalité des matériaux, à chacune de ses strates, et en cohérence avec le milieu de travail que constitue l'atelier, comme l'évoque le cinéaste avec un trait d'humour : « 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 »³⁴.

L'espace poussiéreux de l'atelier imprègne le « voile intersecteur » de la boîte noire, la vitre du dispositif scénographique et la surface du celluloid. Le celluloid, appelé lui-même « le bout de chiffon »³⁵, porte à sa surface les épreuves entre la matière et la manière. Le geste ne consiste pas à « passer le chiffon », comme on enlèverait la poussière sur la vitre, dans le sens de donner de la transparence, ou de « faire les carreaux », et avec l'objectif de restaurer la trame du « voile intersecteur ». La leçon de Man Ray et de Marcel Duchamp, avec leur *Elevage de poussières* (1920), n'est pas loin. La photographie de Man Ray révèle, en plan rapproché, les couches de poussières qui recouvraient *Le Grand Verre* de Duchamp, lors d'une visite d'atelier. Suivant la même ligne esthétique, dans le chantier de Norstein, la

³¹ Le concept de « scène d'invention totale » a été proposé par Fernand Léger en 1924 pour valoriser les créations artistiques de son temps, organisées autour d'une « valeur-spectacle ». Il souligne tout particulièrement les réalisations cinématographiques contemporaines de Jean Epstein et de Marcel L'Herbier. Le texte de référence est écrit au moment où l'artiste engage le chantier de son film *Ballet mécanique* (Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 111-131).

³² Voir à ce sujet la critique que fait Norstein de l'usage de la caméra multiplane de Disney (Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante*, op. cit., p. 326).

³³ *Youri Norstein, Franceska Yarbousova, op. cit.*, p. 34.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 33-34.

poussière alimente les signes d'opacité de l'image (des matériologies du chantier aux matériologies de l'image).

La poussière, « au premier plan », participe enfin à l'instauration de cosmogonies. « La poussière permet de penser le monde », comme le rappelle Georges Didi-Huberman dans *Génie du non-lieu*³⁶, en soulignant les potentialités fictionnelles de cette matière de surface, pauvre, humble, libre et fragile. Dans l'atelier de Norstein, les poussières en suspension et les grains de matière déposés sur la vitre et le cellulo apportent leurs notes aux atmosphères en formation. Elles constituent les traits archaïques des mondes imaginaires de ses films.

L'invention de la couleur

Les épreuves plastiques et les régimes d'opacités de la boîte noire engagent le propos couleur du film. Une pensée couleur « anime » le film, qui assure le modelé des grisailles, ses bleus verts et verts de gris, les blancs rosés et les sépias. Les boîtes noires de Norstein constituent des lieux privilégiés d'invention de la couleur et d'émergence du coloris, de « l'effet du tout ensemble », selon la leçon de Roger de Piles (1708). Celui-ci associait le « tout ensemble » à la notion de « couleur locale », en instaurant ainsi un rapport entre couleur et lieu. Ce concept est approprié à l'analyse d'images météorologiques. Ce que l'on doit retenir ici, c'est que dans les plans météorologiques, la couleur en exercice, au niveau poétique, devient coloris au plan esthétique. Le coloris tient à des enveloppements, à des modulations, à des instabilités et à des intensifications, que les images du film, dans leur mouvement ou dans leur durée, déploient. Ce rapport entre couleur et lieu, instaurateur du coloris, revient aussi à concilier, dans le film, le temps qu'il fait avec le temps qui passe.

Les couleurs du *Petit Hérisson dans le brouillard* sont perçues, suivant les régimes d'instabilités portées par les météorologies, comme des expressions du coloris.

Nous rencontrons ici deux grandes familles de coloris : le *clair-obscur* (expression plutôt classique du coloris, introduite par Roger de Piles) et des *blancs*. La première se repère au niveau du plan sur la rivière, la seconde dans les passages de brume (sans transition entre ces deux plans ; d'ailleurs, la question ne consiste pas ici à analyser les passages, les continuités ou les ruptures, mais plutôt à explorer la traversée des mondes, du filmique et du photogrammatique : le vertical plutôt que l'horizontal).

La rivière constitue un plan de type photographique. C'est une étrangeté, un corps étranger dans le film, du fait du relais de l'imitation, là où il n'y a pratiquement que de l'invention. Et Norstein ne cesse pourtant de feindre ; l'imitation est trompeuse, à plusieurs titres. Parce que la rivière, avec ses puissants clairs-obscurs (des blancs brillants et des noirs d'encre), scintille et bruit dans un milieu végétal lui-même en bataille, avec lequel elle se lie (comme la rivière fait son lit) autour d'un même régime poétique du coloris. Tout cela, pour nous présenter une « chose » qui passe, entre deux eaux, entre deux rives, une créature sans nom, appelé « quelqu'un », qui emporte le hérisson vers d'autres horizons. Cette note en prise de vue réelle n'est franchement pas claire. Le référent « prend le bouillon », du fait des turbulences de l'élément liquide et d'un clair-obscur qui « tache ». Le supplément d'analogie du film a pour seule fonction de produire un coloris.

Le brouillard, quant à lui, se développe en déployant une variété de blancs : des blancs sales, gris, des blancs piqués, des blancs cotonneux, des blancs lumineux, étincelants, presque aveuglants. Ce sont des blancs qui pâlisent ou ternissent, des blancs qui grisailent, des blancs qui blanchissent, toutes sortes de blancs, organisés entre les deux pôles du terne et du vif, ou de l'intensif et du réflexif.

³⁶ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002, p. 67.



Les coloris des plans paysagers de la rivière et de la brume réfèrent à une esthétique du « petit cliché », en restaurant quelque chose du « plasma ambré » de la lumière dans lequel il s'origine, lors de l'exposition du celluloïd dans l'atelier.

Norstein nous livre au milieu du film une clef de lecture, en nous invitant à remonter la rivière jusqu'aux plages de brume dense, opaque, jusqu'à ce passage clef où le hérisson frappe à l'aveugle dans la masse cotonneuse du brouillard, de la pointe d'une brindille. Voici une nouvelle version du « geste du montreur »³⁷ ! Ce geste n'a pas ici pour fonction, comme cela opérait dans la peinture du *Quattrocento*, de pointer quelque chose à l'intérieur même de la représentation. Il donne tout juste la possibilité à notre œil, aux prises avec une image filmique qui se retourne sur elle-même et avec les images fantômes de l'atelier, de jouir des picotements de texture et des motifs de dispersion visuelle.

Patrick Barrès
Professeur arts appliqués, arts plastiques
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France

³⁷ En référence à Claude Gandelman et Bertold Brecht avant lui (Claude Gandelman, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 26-49).