HAL open science

De l'accélération vidéologique d'un dessin in process au rôle animant du geste filmé dans la fiction matério-graphique.

Julien Honnorat, Patrick Barres

▶ **To cite this version:**

Julien Honnorat, Patrick Barres. De l'accélération vidéologique d'un dessin in process au rôle animant du geste filmé dans la fiction matério-graphique.. Le cinéma d'animation : de l'expérience poïétique à l'invention esthétique, L'Harmattan, A paraître. hal-03967338

HAL Id: hal-03967338

https://univ-tlse2.hal.science/hal-03967338v1

Submitted on 1 Feb 2023

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.

De l'accélération vidéologique d'un dessin *in process*
au rôle "animant" du geste filmé dans la fiction matério-graphique

Julien Honnorat

> *La vocation première de Méliès* […] *était de devenir peintre,* […] *mystère exploré par la caméra dès 1896 avec* […] *une série de films dont le sujet est l'exécution par le cinéaste de* […] *croquis divers, légèrement accélérés,* […]. *Un certain nombre d'autres films de Méliès* […] *sont basés sur le filmage de l'acte de dessiner comme* […] *structure du film.* […] *le geste qui trace* […] *fait retour comme sujet, processus ou attraction, dans le cinéma*[1].
>
> Dominique Willoughby

> *… Pialat filme Van Gogh* […]. *Ce faisant, c'est l'ordinaire des gestes qui est mis en avant, les gestes d'avant ou d'après,* […] *ces ajustements du corps au monde qui vont permettre* […] *le passage à la création* […] [2].
>
> Vincent Amiel

Je n'ai jamais eu l'opportunité de faire ou analyser du cinéma d'animation. Non pas que l'articulation du cinéma à la matériologie de la narration dessinée n'intrigue le plasticien-chercheur : je mène depuis nombre d'années une recherche graphique, picturale et installative, à la limite du design, sur la présence fonctionnelle accidentée du toucher dans l'exercice appareillé de la figuration. Je remercie donc Patrick Barrès, Pierre Arbus et Sophie Lécole Solnychkine de m'avoir permis, en vue de contribuer à ce colloque sur le cinéma d'animation, de mener ma conduite créatrice jusqu'à la question de l'image en mouvement. Car dès qu'on touche, il est question de modalités émergeantes et contraignantes de fixation du mouvement, ou, plus précisément, et pour reprendre les formules de René Passeron et Paul Valéry, il est question d'« engagement instaurateur »[3] et de « régime d'exécution »[4] du geste tactile dans sa représentation visuelle. À titre de choix poïétique intermédiaire entre ma pratique de la touche graphique et celle d'une cinématique d'animation, je vais développer ici un propos sur la base de montages filmiques réalisés à partir de la captation vidéo de mon geste en train de dessiner. Après avoir pointé, théoriquement puis dans une première vidéo, comment le montage en accéléré du film de ma main en train de dessiner relayerait la vie d'un faire – la faisance – traversant le cadre d'un processus graphique de figuration, je m'interrogerais jusqu'au travers

---

[1] Dominique Willoughby, *Le cinéma graphique*, Paris, Editions Textuel, 2009, pp. 78-81.

[2] Vincent Amiel, « Le geste inaccompli » in *Filmer l'acte de création*, sous la direction de P.-H Fragne, G. Mouëllic et C. Viart, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 33-35.

[3] René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989 p. 30.

[4] « Des conditions très étroites » déchargent l'artiste « de bien des responsabilités en matière de forme, en même temps qu'elles l'excitent quelquefois à des inventions auxquelles une entière liberté ne l'aurait jamais *conduit*. […] le même mouvement interne de production lui donne à la fois et indistinctement l'impulsion, le but extérieur immédiat et les moyens ou les dispositifs techniques de création. Il s'établit en général un régime d'exécution pendant lequel il y a un échange plus ou moins vif, entre les exigences, les connaissances, les intentions, les moyens, tout le mental et l'instrumental […] ». Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique au Collège de France (1937) », *Œuvres I, Poésies, Mélange, Variété*, Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1340-1358, p. 1342 et p. 1358. C'est nous qui soulignons.

de quelques exemples de film alternant dessins animés et séquences avec acteurs humains en milieu réel, sur le pourquoi de prises de vue de corps vivants dans un certain cinéma d'animation si le montage image par image du dessin est déjà, en soi, capable d'animer ? Le repérage d'un lien figural, pas forcément performatif, entre geste d'un acteur humain filmé et dessin manuel capturé permet peut être d'articuler[5] la matérialité plastique du tracé à une réalité prosaïque hors-champ qui, en se confondant avec celle de la vie même du créateur, n'en reste pas moins coincée dans le milieu structurel, langagier, du montage cinématographique même ; un peu comme si « les hommes (…) devenus être bidimensionnels, n'ayant rien pour palper » n'avaient pas d'autre choix que de se mouvoir « le long des écarts dans le réseau » pour reprendre, avec Lyotard, l'idée d'une intériorisation de l'énergie figurale dans l'écriture articulée[6]. Après avoir projeté une deuxième vidéo créée sur la base d'une mise en abstraction de mes gestes quotidiens par l'intrusion rythmique interstitielle de leurs prises de vue au sein du montage d'un film de mon dessin *in process* de visages aquarellés, j'exposerai les enjeux extra-diégétiques de cette intrusion en termes de *re-montée* matério-graphique ou déterritorialisation paysagère d'une visagéité dessinée vers un corps se filmant, se montant et découvrant par-là cette dernière comme image motrice[7].

Vidéologie : où a lieu la substantialité du dessin filmé ?

« Ce dont Bergson croyait le cinéma incapable, parce qu'il considérait seulement ce qui se passait dans l'appareil (le mouvement homogène abstrait du défilé des images), c'est ce dont l'appareil est le plus capable […] : le mouvement pur extrait des corps ou des mobiles ». Voici un commentaire de Bergson par Deleuze à propos d'un cinéma, image-mouvement moderne capable, pense-t-il, de prendre en charge, *via* une équidistance mécanique

[5] Pour Jean-Michel Durafour, il y a « une postérité cinématographique du figural lyotardien » ; à commencer par ce qu'en dit P. Dubois dans « l'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 » (in F. Aubral et D. Château, *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 248) et que J.-M. Durafour cite en prolongeant : le figural serait « ce "quelque chose d'autre" (de figurable, mais non figuratif et non figuré) qui arrive aux images, et qui impose "un point de vue […] plus sensible à l'organicité des matières, à la fluidité des espaces, aux modulations de la forme et de l'informe, aux effets (poétiques, ironiques, ludiques, lyriques, etc.) de ce qui n'est ni du sens ni de la ressemblance, mais de la force" ». Cf. *questions au cinéma*, Paris, puf, 2009, p. 91.

[6] Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 12-15.

[7] D'après Gilles Deleuze et Félix Guattari, la déterritorialisation du visage « fait sortir la tête de la strate de l'organisme […] pour la connecter à d'autres strates » : la signifiance et la subjectivation. La « machine abstraite de visagéité » combine des sensations proprioceptives et « la perception visuelle du visage vu de face sur un écran blanc, avec le dessin des yeux comme trous noirs. […] le paysage est un fil qui s'enroule à son extrémité finale autour du trou ». Cf. *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2, 7. Année Zéro – Visagéité, Paris, Minuit, 1980, pp. 208-229.

d'instantanés rendant ceux-ci quelconques – y compris lorsqu'ils sont dessinés[8]–, une durée qui à la base, pour Bergson, ne loge pas ailleurs que dans la vie même du corps percevant : c'est le cas notamment lorsqu'il nous arrive de faire l'expérience spirituelle de l'attente. Prenons l'exemple d'un film accélérant et, de fait, condensant en quelques instants une année de la croissance d'une plante : si la traduction de cette durée de vie végétale à l'échelle d'un mouvement visible est assurée par un procédé d'animation, on ne voit pas comment cette accélération peut créer un effet de vie sans reposer, au contraire, sur le souvenir, chez le spectateur, d'une expérience perceptive de la réelle lenteur et durée de cette croissance végétale …Vidéo du latin, *je vois* et du grec *eidos* et *oïda* : un *déjà vu* du mouvement, substantialisant son Idée ou rappelant le cercle herméneutique d'un savoir (platonicien) sur le mouvant à une réalité empirique du sens(ible) des choses et des êtres ; battement réel du monde que nous apprenons à connaître par expérience physique.

L'impression vidéologique de vie véhiculée par ce type documentaire d'animation fonctionne sur une certaine complémentarité phénoménologique entre empreinte cinéma(photo)graphique et mémoire vécue – connaissance sensible ou intimité partagée – du spectateur vis-à-vis d'un certain automouvement de la vie. Bergson a envisagé la photographie comme matière perceptive : « La matière, pour nous, est un ensemble d'"images". […] la photographie […] est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace »[9]. L'image cinématographique de la vie fonctionnerait grâce à une réactivation-revitalisation par cette image d'une matière photographique assimilée en nous. Autant dire alors qu'entre « le photologique » bergsonien pensé comme « marque d'un univers pseudo-leibnizien (…) où les flux, regardés de plus près, donnent encore et encore à voir des points »[10] et le photogénique epsteinien défini comme capacité du cinéma à « majorer » par le mouvement ce que représente une photographie[11], il y a l'impression vidéologique de vie défini comme dépendance de la mise en mouvement mécanique du corps photographié vis-à-vis à du souvenir moteur que déclenche en nous ce dernier. Comment alors, en se privant de photographies de la vie – celle d'une plante ou de tout autre corps vivant –, le cinéma

[8] « […] le cinéma est le système qui reproduit le mouvement en fonction du moment quelconque, c'est-à-dire en fonction d'instants équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité. […] on essaie de définir le dessin animé : s'il appartient pleinement au cinéma, c'est parce que le dessin n'y constitue plus une pose ou une figure achevée, mais la description d'une figure toujours en train de se faire ou de se défaire, par le mouvement de lignes et de points pris à des instants quelconques de leur trajet ». G. Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983, p. 14 et pp. 37-38.

[9] Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896), Chap. 1. De la sélection des images pour la représentation. Le rôle du corps, Paris, Puf, 1965, pp. 35–36.

[10] Michel Guérin, « Du phénoménologique au photologique » in Jean Arrouye et Michel Guérin, *Le Photographiable*, Aix-en-Provence 2013, Presses Universitaire de Provence, p. 13.

[11] Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Tome I., Paris, Seghers, 1974, pp. 137-138.

d'animation peut-il contenter notre imagination motrice ? Comment le peut-il s'il s'appuie uniquement sur l'« impression de […] continuité du mouvement qui décrit la figure »[12] dessinée alors que cette imagination est reliée à notre perception photologique du monde ? Comment le peut-il s'il oublie, au profit d'une analyse cinématique du dessin – ou d'une épistémographie du mouvement dessiné pour oser la rencontre entre Marey et Mac Laren[13] –, la boucle perceptive qui s'effectue consubstantiellement entre photogénie du cinéma et souvenir de la vie chez le spectateur ?

La fiction dessinée voudrait pourtant trouver dans le mouvement cinématographique une impression de vie en se contentant de travailler sur le passage du dessin dans la mécanicité de ce mouvement. L'objet de la poïétique étant « la formation de la structure »[14], ce travail intéresse le plasticien d'animation : il se demande comment son attention aux formations imprégnées de vie, ou émergeantes de la réaction des matériaux à ses gestes, peut rencontrer l'esthétique cinématique. En animation, le dessin matériologique, multi-plans ou sous caméra, espère, par l'entremise des empreintes motrices du geste de l'artiste dans un espace substantiel se transformant au rythme de l'histoire à animer, faire du déroulement photogrammatique et narratologique des mouvements dessinés un espace mécanique habité. Mais rien ne dit que la dépendance d'un processus substantiel de dessin-mouvement vis-à-vis du mouvement fictionnel qu'il peut cinématiquement créer permette à la matière de transmettre de la vie au procédé mécanique image par image. Mieux, où se situe *la marge de manœuvre* du comportement figuratif lorsqu'au détriment de la présence photogénique du dessinateur figurant, la mécanique gravitationnelle des matériaux, fluides, visqueux ou autre et avec laquelle il dialogue, vient à se superposer à la mécanique du déroulement cinématique? Où se situe la vidéologie de la boucle entre spectateur et cinéma lorsque le milieu tactile du tracé filmé se focalise photographiquement vers le cadre du dessin, instrumentalisant ainsi le plan optique de la caméra – avec qui ce cadre ne fait plus qu'un –, c'est-à-dire la privant d'être, entre le regard et le monde, à la fois appareil et instanciation de la vie (se) figurant ? Dans une courte vidéographie de deux minutes environ, j'ai choisi et de

[12] G. Deleuze, *L'image-mouvement, op. cit.,* p.14.

[13] Dans une perspective analytique visant à articuler la démarche scientifique et l'invention techno-artistique, on peut tout à fait faire dialoguer « La conception mécaniste de Marey (la "machine animale") » qui, selon François Albera, « va lui faire rencontrer un dispositif machinique analogue à son objet au titre d'instrument d'observation – la machine "cinéma" » (analogie entre une locomotion animale "distincte et successive" – Canguilhem – et une machine à "images [distinctes] et successives" ») et la conception de McLaren selon laquelle « l'animation n'est pas l'art des dessins qui bougent mais l'art de mouvements dessinés ». Cf. F. Albera , « Pour une épistémographie du montage : le moment-Marey » in F. Albera, M. Braun et A. Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps*, Lausanne, Editions Payot, 2002, p. 33, et McLaren. cité par Georges Sifianos, *Esthétique du cinéma d'animation*, Paris, Editions Cerf-Corlet, 2012, p. 15.

[14] René Passeron, *Pour une philosophie de la création, op. cit.*

conserver les moments de passage de ma main dans un cadre filmique resserré sur le plan de mon dessin aquarellé de visages en train d'être improvisé à partir de l'étalement aléatoire de substances liquides (*voir photogrammes de la vidéographie en fig. 1*) et d'accélérer par montage le temps réel d'un plan-séquence allant de l'émergence à la finalisation de ce dessin. L'objectif était d'interroger la dépendance vidéologique d'une certaine magie vitaliste de l'animation par accélération vis-à-vis d'une vie figurative appartenant à une dimension cinématographique qui fait du corps du dessinateur filmé au-dessus de l'image qu'il fabrique un figurant fonctionnel de plus devant l'image figurative réalisée par caméra et montage. Ce figurant fonctionnel ramène la superposition cinématique de la feuille et du photogramme à un plateau cinématographique gestuellement habité. L'idée poïétique donc d'un supplément d'âme passant par un geste figurant, ancré dans le dispositif, au titre d'interface axiale et photogénique entre la figurabilité vidéologique d'un montage en accéléré et la figurabilité d'un dessin passant par le photographique. Quel est l'enjeu de cette structuration photo-poïétique intercalaire – dans cette vidéo, j'en viens d'ailleurs à incliner le plan de la feuille pour que le couler des substances participe du dessin ? Peut-on remonter, *via* l'espace photographiable, de la pesanteur fluide du geste vers le flux cinématique ?

Transférer l'intervalle entre caméra et dessin en alternance des prises de vues réelle et animée

Pour peu qu'on se remémore que l'*anima* latine est un souffle de vent autant que la *psychè* grecque (l'âme) est souffle de vie (respiration), le cinéma d'animation directe sous caméra conserve une distance aérienne, « liaison émotionnelle » entre l'espace réel de l'animateur et celui d'un spectateur d'écran. Et cela du point de vue de la consistance phénoménologique du vide *analogique* – « directement lié à la réalité » selon la formule de Georges Sifianos[15] – séparant la planche à dessin de la caméra qui la surplombe (voir *fig. 2*). Cet éther a beau être gestuellement hanté, il deviendra bien souvent, dans le filmage qu'en retient l'animation, comme "nettoyé" d'une main dessinatrice *magiquement* absente du dessin animé : si celle-ci a nécessité, lors du tournage enregistrant son tracé, de passer par intermittence devant l'objectif de cette caméra, les photogrammes attestant de ce passage peuvent être supprimés. Mais cette suppression technique n'empêche pas que le passage du geste sous la caméra ait eu *lieu* – ou puisse avoir imaginairement et phénoménologiquement lieu – par rapport à une certaine histoire des appareils : tout dessin apparaissant sur un écran vidéo, analogique ou numérique,

[15] Georges Sifianos, *Esthétique du cinéma d'animation*, *op. cit.*, p. 38, 44 et 124.

n'implique-t-il pas le souvenir de l'exacte superposition du viseur de la caméra photographique sur le plan du dessin ? Si l'« architecture en gigogne des appareils »[16] permet de remonter à une archéologie photologique de notre perception, vider cet intervalle-souvenir de la présence visible de l'animateur, tout en revendiquant une poïétique qui substituerait à cette présence la mécanique photogrammatique et matériologique de son empreinte-mouvement, entraîne peut-être *le transfert de l'épaisseur verticale d'un geste figurant sous caméra vers l'horizontalité d'un défilement cinématographique*.

Ainsi que l'identifie Patrick Barrès lorsqu'il s'intéresse aux « lieux de couleurs en formation » du peintre animateur Georges Schwizgebel, le cinéma d'animation nous oblige à l'immersion par la surface, à « la puissance constructive des sols » que repère Paul Valéry dans la peinture de Degas – c'est la section « du sol et de l'informe » de son livre *Degas, Danse,* Dessin – ; une puissance « pas dans le sens d'une résolution géométrique mais dans celui d'une entrée en matière locale ouverte »[17] à ce qui a lieu dans l'espace. Rappelons la gradation animiste allant de l'espace au lieu en passant par le site : le site est ce qui reste d'un lieu en tant qu'espace habité par le corps. L'espace plastique du cinéma d'animation a besoin, pour « stabiliser »[18] en écran le site du chantier du plasticien – site fait de relief, pesanteur, verticalité, appareils, structures objectale et matiériste –, de transformer en figures dessinées ou autres motifs pouvant s'incruster dans cette mise à plat, ce qui, dans la verticalité inaugurale entre caméra et dessin, échappe à cet écrasement et qui n'est autre que l'espace photographiable occupé par les gestes de l'animateur lui-même. Pour autant que « la perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps »[19], le transfert de l'épaisseur spatiale de la chute, sous caméra, du geste matério-graphique vers l'étalement temporel de ses empreintes en photogrammes doit induire, pour devenir perceptible, une délocalisation, *un basculement du site de l'intervalle gestuel entre caméra et dessin vers l'intervallage d'un montage alternant prises de vue réelles et dessins animés*. On observe le recours à cette alternative dans un certain cinéma d'animation et au sujet d'un montage peut-être « ouvert » en ce que sa « respiration » – pour rester dans le lexique du souffle de vie – serait constituée aussi bien d'une « inspiration »[20] venue d'un dessin animé que d'une expiration provoquée par la survenue, dans ce flux fictif de tracés graphiques, de plans montrant des acteurs humains dans

[16] Michel Guérin, « Du phénoménologique au photologique », *op. cit.*, p. 14.
[17] Patrick Barrès, *Georges Schwizgebel, Peintre et cinéaste d'animation Schwizgebel*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 40-42.
[18] « L'écran fonctionne comme un "théâtre de mémoires". Lors du chantier, les circonstances et les contingences stabilisent les lieux de peinture (…) autour de ce qui prend forme, c'est-à-dire les figures ». Patrick Barrès, *Le cinéma d'animation, Un cinéma d'expériences plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 86.
[19] Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 29.
[20] Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, 3. Le montage de correspondances, Paris, Armand Colin, 2005, p. 87.

des milieux réels. Dans le déplacement du volume d'espace qu'occupe la distance verticale entre caméra et dessin vers l'épaisseur temporelle d'un déroulement photogrammatique où se succèdent horizontalement dessins animés et prises de vues réelles, comment s'opère la re*montée* du geste fictionnel de dessiner sur une feuille vers le devenir figurant du geste dès lors qu'il est filmé et passe à l'écran ? Comment fonctionne la progressive « migration des images »[21] figuratives vers la temporalité d'un geste de monter qui, lui, n'apparaît plus à l'écran que temporellement ?

Le monde photogénique qui s'intercale entre plan et montage – et où le corps de l'acteur photographié figure – fait office de : milieu de vie de la fiction, quotidienneté fictionnalisée, « ça a été »[22] intermédiaire, ancrage figural pivot entre l'espace d'un geste dessinateur se sublimant dans la matière et le temps cinématographique d'un geste monteur transfigurant la durée en fiction … Cherchant à rappeler le figuratif à la réalité photographiable de son lieu d'émergence jusqu'à ce que la figure remonte dans le réel, cette progressivité assure une unité esthétique à l'alternance rythmique de parties différenciées pour reprendre les termes deleuzien du montage[23]. À voir successivement la fluidité des passages entre les personnages photographique et leurs doubles graphiques dans *Les enfants de la rivière* de Lionel Jeffries (1978), le moment de prise de vue réelle où la petite fille se réveille dans le court métrage d'animation *Alice* d'Adrien de Repaire (2012), ou encore l'homogénéité plastique d'un traitement médiatique pourtant hybride du thème de l'accident dans une des scènes de *Princess* d'Anders Morgenthaler (2006), on s'interrogera sur l'existence extra-diégétique de structures capables de réfléchir le temps de traversée du corps au sein d'un dispositif cinématographique de captation de son geste. Dans ces trois films d'animation, ces structures seraient successivement : un, de l'ordre d'un « être fluidique »[24] liquéfiant la texture skiagraphique[25] de l'image et assurant une transmutation spéculaire ou une *porosité réflexive* – spatio-matérialité plinienne de la métamorphose ovidienne – entre la gestualité des acteurs humains et certains motifs dessinés du milieu aquatique comme les bulles d'air par exemple ; deux, de l'ordre d'un œil appareillé permettant la métamorphose d'une porte dessinée à

[21] L'expression est bien entendu de Jacques Aumont qui, au sujet du cinéma, parle de phénomènes souterrains de « migrations ». Il a notamment étudié la question d'un « spectre de la peinture » habitant le cinéma. Voir *Matière d'images*, Paris, Editions Images Modernes, 2005. pp. 42-64 et 56-57.

[22] Roland Barthes, *La Chambre Claire, Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980, pp. 103-110 et p. 111.

[23] G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Chap. 3 montage, *op. cit.*, p. 49.

[24] « Je voudrais pouvoir dessiner *les effluves qui circulent entre les personnes*. » Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 66-67.

[25] Le terme grec *skiagraphia* signifie: peinture/écriture de l'ombre.

l'échelle d'une cage à oiseau filmé et venant mettre en abîme au sein de la surface spéculaire que voit Alice en se réveillant l'incongruence[26] de prothèses vis-à-vis de l'acte de regarder, le plus ouvertes soient-elles ; trois, de l'ordre d'une nature graphique commune créant un continuum narratologique entre accident dessiné, bruit télévisuel et scène tapageuse filmée dans une voiture. À chaque fois, il s'agit moins de trouver, par le montage et en allant dans un point quelconque de l'univers, « la réaction appropriée à une action située dans un autre point de l'univers – référence ici à la théorie des intervalles de Vertov réétudiée par Deleuze[27] – que de travailler sur ce que ce philosophe appelle une « continuité de l'envers et de l'endroit »[28] ou à décrire « la chambre représentative (…) à partir de son étalement, son unique face sans verso »[29] pour reprendre Lyotard. Si le montage alternant prise de vue réelles et animation permet de considérer l'espace plastique de l'animation comme effet miroir de l'espace gestuel de réalisation, c'est en termes de latéralisation dans l'épaisseur temporelle rythmique alors monté, de la capacité d'un geste prothétique imageur, pris entre appareil et empreinte, à devenir lui-même figurant (voir *Fig. 2*). D'ailleurs, dans les trois exemples précédemment cités, le style très lisse du dessin et de la couleur des séquences animées s'explique peut-être par transfert cinématographique de la présence du geste matiériste dans une représentation photogénique de poids : celle d'acteurs vivants en milieux réels. C'est donc une histoire de déterritorialisation pas seulement vers le milieu de vie d'où appareille le geste de dessiner mais jusqu'au paysage temporel stratifié que le filmage et le montage de ce geste sont en soi capables d'écrire : ils ramènent ce milieu à un opérateur figural de visagéité puisque la figure du dessin remonte au corps figurant de l'acteur filmé puis à l'agencement d'un montage alternant séquences animées et prises de vues réelles.

Processus de *Visagéification* du matériau cinématographique

Dans une deuxième vidéographie d'une durée de trois minutes et demie, j'ai recherché cette stratification figuro-motrice en montant alternativement prises de vues de mon geste de dessin *in process* de visages aquarellés et prise de vues d'actions ou micro-dess(e)ins de mon corps

[26] « Si l'image spéculaire de la main droite est une main gauche, l'image de cette image est une main droite. […] La machine spéculaire est […] identifiante quand elle est elle-même doublée […] mais dissimilante quand elle fonctionne seule ». J.-F. Lyotard, *les TRANSformateurs Duchamp*, Parois, incongruences, Paris, Galilée, 1977, p. 52.
[27] Deleuze, *L'image-mouvement*, Chap. 5. L'image perception, *op. cit.*, pp. 116-119. Pour « La Théorie des intervalles » de Dziga Vertov, voir ses *Articles, journaux, projets*, Paris, 10-18, 1972, pp. 126-127.
[28] Deleuze, *Logique du sens*, Deuxième série de paradoxes des effets de surface, Paris, Minuit, 1969, pp. 20-21.
[29] « Le cube théâtral, la chambre représentative est un dispositif énergétique (…). Il faut décrire le cube à partir de son étalement, son unique face sans verso ». J.-F. Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1975, p. 11.

au quotidien (*voir photogrammes de la vidéographie en fig. 3*). Cette alternance est tripartite et, pour la petite histoire, le fruit d'un travail de prises de vues pour lequel j'ai sollicité l'aide technique de mon père caméraman, journaliste puis grand reporter ainsi que celle de mon frère, guitariste de flamenco à Séville ; d'où la dimension généalogique-médiologique[30] de ce montage vidéographique. En effet, il va d'un tracé archaïque à sa capture technologique et traverse différents supports, images, factures, toucher d'appareils. En raison de cette traversée affective et motrice de diverses pratiques du regard, j'ai intitulé la vidéo : *Frères Percussions*. Son montage d'alternances et d'altérités se compose premièrement, de plans fixes plein cadre en plongée et netteté totale sur ces visages dessinés en formation, deuxièmement, de plans plus mobiles, aux points de vue obliques troublés, qui accommodent sans cesse leurs mises au point tout en élargissant le cadrage à l'environnement outillé de la feuille à dessin. Enfin, en troisième lieu, des plans mouvementés captent la subjectivité mobilographique[31] des instants d'un corps quotidien s'auto-filmant au smartphone.

La quasi-permanence du gros plan et la présence transversale du geste filmé d'un dessinateur qui est aussi un teneur d'outils graphiques et filmiques, qui est aussi un corps quotidien percuteur – de sol, de plan de travail, de clavier, de porte, de lampe, d'interrupteur, de déclencheur de caméra, … –, crée un liant figural non seulement entre le geste et les différents matières-milieux-décors mais aussi entre plusieurs types d'images – dessin haptique, images documentaires, ciné-fiction. Chaque gros plan, couche figurante, plaque sensible appartient au déroulement écranique matriciel et temporel d'un *processus moteur et affectif de visagéification* du matériau cinématographique obéissant à la circularité sensori- et psychomotrice qu'engage, entre appareil et image, cette question du visage dessiné à l'échelle du milieu d'où est filmé le geste d'un dessinateur dont on ne voit pourtant pas le visage ... Ce milieu gestuel, à la différence de celui de l'acteur filmé, est partie figurale mais non figurée du visage du dessinateur-monteur : « La définition bergsonienne de l'affect retenait exactement ces deux caractères : une tendance motrice sur un nerf sensible. (…) Le visage est

[30] En-deçà des polémiques qu'elle a pu suscitées puisque bâtissant l'engendrement à l'infini des images sur une économie de l'incarnation (« la Mère engendre le Christ, image de Dieu […], le Christ engendre l'Eglise, image du Christ ; l'Eglise engendre les icônes […]. Cf. *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, p. 110), l'étude par Régis Debray du rôle des supports matériels en termes d'émergences et généalogie entre différentes formes époches de la représentation (logosphère, graphosphère, vidéosphère. Voir *Cours de médiologie générale*, 1991) peut qualifier la constitution d'un appareil vidéo-graphique de traversée de différentes pratiques du regard.

[31] Des images « mobilographiques » ou capturées à la va vite lors de catastrophes par des individus paniqués et à l'aide de leurs téléphones portables, Richard Bégin dit qu'elles laissent deviner « que quelque chose bouscule violemment l'individu derrière le dispositif. […] ce n'est pas la représentation de l'événement, mais bien la présence corporelle d'un témoin littéralement secoué par cet événement » qui compte alors : la compréhension de l'événement se conjugue alors « à la situation physique d'un individu appareillé ». Cf. « Mobilogénie du désastre » in *L'art dans le tout numérique*, Art press 2, trimestriel n°29, mai-juillet 2013, p. 51 et pp. 50-55.

cette plaque nerveuse porte-organes qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaires enfouis […]. L'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage »[32]. En-deçà de la notion d' « articulation graphique du temps »[33], je m'intéresse, dans cette vidéo plasticienne expérimentale, à l'épaisseur temporelle et affective de déplacement d'un milieu gestuel ; déplacement de l'émergence de la figure dessinée au gré des substances vers un paysage fictionnel resserré sur des actions-situations[34] au gré des outils et s'achevant dans un montage d'indices. La temporalité de l'acte de représentation graphique se superpose à celle de l'artiste-acteur figurant animant un décor. Tandis que cette temporalité est elle-même recouverte par la durée schizophrène d'un corps qui dessine avec un crayon tout en se filmant avec un autre outil, la caméra ; et ce jusqu'à ce que cette résistance du geste fictionnel à sa diégèse – pour autant que *se filmer*, c'est se savoir visage extérieur à toute possibilité de faire image – se transfigure dans un montage lui-même schizophrène.

Le recours à un montage par alternance rythmique plutôt que par surimpression (effets infographiques de fondu-enchaîné ou d'incrustation par exemple) vise justement à mettre l'accent sur l'épaisseur temporelle de la transversalité matério-graphique, latéralité multi-milieu, d'un figurant traceur de figures et délocalisé en monteur d'images. Certes, les notions territoriales de parcours, d'échelle, de carte-calque-transparence, sont de l'ordre d'une image-mouvement floutée entre peinture et cinéma ou de l'ordre des mouvements montés d'un chantier d'images allant du site matériologique au tracé digital sur écran tactile en passant par la projection skiagraphique de mon corps courant. Mais, c'est bien la position épistémique intercalaire d'un geste fonctionnel percuteur, d'un toucher préhensif entre les appareils de vision-fictionnalisation et la pesanteur matérielle de formation de cette vision qui permet un usage, une pratique stratificatrice et stylisante de la circulation de ces appareils. Si filmer un dessin en train de se faire est « un mouvement de mouvement de mouvement »[35], la matière fictionnelle que permet cette articulation de mouvements ne continue-t-elle pas d'être

---

[32] G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Chap. 6. L'image-affection : visage et gros plan, *op. cit.*, p.127. Et le philosophe de préciser : « Cette chose a été traitée comme un visage, elle a été […] "visagéifiée"». *Ibid.*, p. 126.

[33] D. Willoughby, *Le cinéma graphique*, *op. cit.*, p. 185.

[34] Sur le rôle perceptif des images-actions dans le montage d'une situation, voir le chapitre 10 (L'image-action : la petite forme) de *L'image-mouvement* de Deleuze, *op. cit.*, pp. 220-223.

[35] J'extrapole ici au geste de filmer l'acte de création, ce qui est dit sur le geste cinématographique au début des actes du Colloque *Filmer l'acte de création* : « en enregistrant des objets qui se meuvent grâce à une caméra elle-même mobile, l'image cinématographique se fera elle-même enregistrement de mouvements de mouvements. Plus même, en montant ces enregistrements de mouvement de mouvement (..), les images cinématographiques deviennent *une création de mouvements de mouvements de mouvements* (…) ». P.-H Fragne, G. Mouëllic et C. Viart, *Filmer l'acte de création*, « Introduction Entre captation et fiction : tensions et inventions du cinéma face à l'acte de création », *op. cit.*, p. 17.

commandée par un corps en mouvement capable de relier sa présence figurale dans l'image au fait qu'au même moment il se situe en dehors ?

Comme l'analyse Vincent Amiel dans le *Van Gogh* de Pialat, le fait que ce soit la main même du cinéaste qui, lors de la scène d'ouverture du film, fasse figure de celle du peintre touchant la toile n'est peut-être pas sans rapport avec le fait qu'ensuite, durant le reste de ce film où l'on voit très peu Van Gogh peindre, « c'est l'ordinaire des gestes qui est mis en avant, c'est-à-dire tous ces ajustements du corps au monde qui vont permettre que le passage à la création s'effectue ». Dans la réalité, tous ces moments de l'action, non encore de la figuration, renvoie à une a-préhension de cette dernière qui en perturbe la localisation fictionnelle : lorsque Pialat filme sa main peignant en guise de représentation de celle de Van Gogh, il pose la dépendance de la fiction cinématographique vis-à-vis de la motricité extra-diégétique du geste instaurant cette fiction ; motricité ordinaire définissant le moteur fictionnel « à rebours de l'imagerie romantique » constituant en histoire ce qu'on voit à l'écran.

La remontée de la saisie du génie pictural vers l'ordinaire de l'appareil corporel – *via* le phénomène cinématographique du figurant –, parle d'un « décalage créatif entre le geste filmé et celui qui en produit l'image ». Le geste extra-diégétique d'un réalisateur se figurant comme peintre de mécanismes quotidiens scénographie la « contention » [36] d'une conscience de la figuration quant à l'impossibilité de filmer sans à nouveau faire tableau. Questionnant autant la collusion des dispositifs scéniques du réalisateur et du peintre que le dépassement de la fiction documentaire par la pragmatique d'un lieu ordinaire figurant avant la figuration du tableau et partageable par tous – y compris pas le spectateur –, Pialat perturbe l'écriture cinématographique de la peinture par le montage de scènes prosaïques. Le lieu de la fiction se déplace alors du tableau figuratif au plateau matériel – de tournage et de figurants – en passant par le geste de mont(r)er. Dans cette affaire de déplacement, il va de soi que l'intrusion du chantier pictural sur le site du plateau de tournage a entraîné quelques « sables mouvants »[37] et perte de repères supplémentaires : par exemple, je pense ici d'une part à l'alternance parfois rapide des plans et des personnages-opérateurs – le peintre, le réalisateur, le photographe, le caméraman – troublant le devenir figure de la peinture en une sorte de plan-plateau dans *Le Mystère Picasso* de Clouzot, d'autre part à l'alternance complexe que, dans son documentaire *Alechinsky d'après nature*, Luc de Heusch propose entre séquences de

[36] Vincent Amiel, « Le geste inaccompli », in *Filmer l'acte de création*, *op. cit.*, p. 31, 34 et 35.

[37] L'expression est de P. Barrès dans *Le cinéma d'animation, op. cit.*, p. 100. Rappelons aussi la dialectique entre espace pictural, espace architectural et espace filmique, utilisée par l'auteur et qu'il emprunte à Éric Rohmer dans *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p 54.

l'artiste dansant dans un défilé, peignant dans son atelier et courte animation des étapes de certaines de ses œuvres[38].

Concluons. Le cinéma plasticien alternant animation et réalité serait une forme qui, parce qu'une partie de son geste se situe en dehors de ce qui a été filmé, pourrait redéfinir le montage cinématographique comme un temps réel de la figuration déjouant ce qui est feint (fictif, du latin *fictus*, participe passé de *fingere* : feindre, imaginer). Comment prendre du recul sur « le nihilisme des mouvements convenus » selon la fameuse expression de Lyotard dans *L'acinéma*, convenance forçant à narrer à partir d'un sol matriciel de mouvements dessinés auquel il faudrait sans cesse que le montage, l'échelle des plans et celle des territoires hétérogènes de l'imaginaire et du réel reviennent ? Comment résister à la disposition de « la matière cinématographique selon la figure du revenu » fictionnel ? J'ai en tout cas cherché à monter le « mouvement aberrant » [39] d'une prise de vue réelle qui, face à l'excès de multi-localisation du corps percuteur quotidien, revient sans cesse, machinalement – soit une mécanique vitale, un creuset, une usure – au visage dessiné en sachant que celui-ci remonte à ce qui, dans le film de son geste, ne se voit que temporellement … Julie Sermon s'est interrogé sur le devenir-figure de la dimension narrative du personnage littéraire ou théâtrale à l'ère de l'imaginaire mécanique, de la découpe et du montage filmique ; ère où la mise en forme du sens par les jeux rhétoriques passent par des schématisations visuelles qui remontent à une mise en acte et en jeu (écriture-situation) du corps filmé. Voici ce qu'elle dit : « Dès lors que la priorité des auteurs n'est plus de faire progresser une intrigue, de raconter une histoire en bonne et due forme dramatique (début, milieu, fin), apparaissent […] des personnages plus ou moins […] "désinstrumentalisés" qui, s'ils exécutent des microactions, prennent part à des microsituations ne valant souvent plus que pour elles-mêmes, sans que leur succession se constitue en durée narrative»[40]. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas agencement figural, à perte et dans l'épaisseur du temps : la plasticité du cinéma d'animation renverrait-elle le geste cinématique narrateur à « une poussée de matière » interrogeant la structure existentielle même de la durée cinématographique ? Pour que, venu de la matière – picturale à en croire Lyotard au sujet du geste d'Appel –, « le visage se dilate » encore « en

[38] Voir à ce sujet l'article de Fabienne Bonino « La singularité de l'approche de l'acte de création dans l'œuvre de Luc de Heusch » in *Filmer l'acte de création, op. cit.*, pp. 65-80.
[39] J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1980, p. 51 et p. 55.
[40] Julie Sermon, « Découpe, montage : le devenir-figure du personnage » in Sylvie Coëllier (dir.), *Le montage dans les arts aux XXème et XXIème Siècles*, Presses Universitaires de Provence, 2008, p. 70.

paysage » [41] au gré d'images-regards montées entre dessin et cinéma, veillons à que cette dilatation ne soit pas instrumentalisée. Car le montage-couplage du geste et de l'image – avant de renvoyer ses marques rythmiques à un pré-figuralisme où s'extérioriserait la libération en symboles[42] d'une mémoire comportementale articulant le cerveau et la main – a déjà lieu tous les jours dans ce que Simondon appelle le pré-technique[43] du geste imageant. Cette pré-technicité concerne sans doute *l'initiale sensori-motricité de toutes topoïétiques ou modes fictionnels d'instauration de lieux*[44]. Tâchons de préserver la préséance énergétique figurale exercée par *la matière de la topographie rythmique du montage* sur la structure narratologique et plasmatique qui reflète cet *humus de durée* en fictions lissées. Cette énergie est plus proche des formations matiéristes improvisant l'intention – émergences figurales – que des circonvolutions sophistiques sur quoi ces reliefs-reflets inouïs du corps pensant peuvent amener à spéculer : « le geste ne supprime pas les figures, il les emporte avec lui au-delà de ce qu'*on se figure* d'elles. »[45]

Bibliographie

Ouvrages

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 2005.
AUMONT Jacques, *Matière d'images*, Paris, Editions Images Modernes, 2005.

---

[41] J.-F. Lyotard, *Écrits sur l'art contemporain et les artistes*, Vol. I. *Karel Appel, Un geste de couleur*, Leuven University Press, 2010-2012, p. 40. et p. 182.

[42] En effet, l'idée que le symbole est un *progrès* du rythme renvoie à un évolutionnisme qui, dans le cadre d'une réflexion sur l'archaïsme rythmique du rapport du geste (percussif et préhensif) au montage photogrammatique, peut-être pour le moins discutable. Aussi, nous voudrions souligner un terme lorsqu'André Leroi-Gourhan parle d'une période préfigurative où, si les « traits parallèles gravés », les « lignes de cupules » ou autres « marques rythmiques sont antérieures aux figures explicites », ces dernières « s'intègrent, par addition, comme s'il s'agissait d'un seul contexte *progressivement* explicité par les symboles visuels ». André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II. La mémoire et les rythmes, Paris, Albin Michel, 1964, pp. 219-220.

[43] Selon Gilbert simondon : « … la représentation de l'opération technique n'apparaît pas dans le travail. […] les habitudes et les gestes fonctionnels : ce savoir moteur […] s'arrête devant l'opération elle-même : il ne pénètre pas dans le moule. En son essence, il est pré-technique et non technique », *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), édition revue et corrigée, Paris, Aubier, 2012, pp. 329-330.

[44] Le *topos* grec n'est pas qu'espace mental. Certes, la topoïétique peut être « mode de construction du lieu » commun à partir « d'un vivier de tournures de pensée dont dispose quiconque ayant envie de créer, à l'infini, des visions ou des fictions singulières du monde » (Marc Ferniot, « Vita infinitis : la joyeuse dialectique des ruines », 2008, Colloque *Représentation et esthétique des ruines*, Université Moulay Ismaïl de Meknès, repris in *L'invention du singulier*, Entrelacs Hors-série, Lara-seppia, Université Toulouse Jean- Jaurès, Octobre 2014, pp. 141-142). Mais, plus primitivement, il y a production d'espace par notre sensori-motricité avant qu'*ait lieu* une interprétation de cette instauration : au même titre que « quand un corps roule sur lui-même, le lieu où il a commencé et où il finit est le même » (Aristote, *de Caelo*, I, 279, b, 3), « l'œuvre se met en œuvre (en place) en tant qu'elle s'approprie un espace qui ne lui préexiste pas, mais qu'elle produit en se produisant elle-même » (Michel Guérin, « Le concept de topoïétique » in *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2008, p. 79. Article initialement publié dans la revue *Philosophiques*, Numéro thématique *Avez-vous lu Rawls*, Vol. XXIV N°1, Société de philosophie du Québec, Montréal, Editions Bellarmin, Printemps 1997, pp. 127-140.

[45] J.-F. Lyotard, *Karel Appel, Un geste de couleur*, *op. cit.*, p. 198.

ALBERA François, BRAUN Marta et GAUDREAULT André (sld), *Arrêt sur image, fragmentation du temps*, Editions Payot Lausanne, 2002.
BARRÈS Patrick, *Le cinéma d'animation, un cinéma d'expériences plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2006.
BERGSON Henri, *Matière et mémoire* (1896), Paris, Puf, 1965.
BERGSON Henri, *L'évolution Créatrice* (1907), Paris, Puf, 1941.
BONFAND Alain, *Le cinéma saturé*, Paris, Puf, 2007.
BONITZER Pascal, *Peinture et cinéma, Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, 1987.
DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Minuit, 1983.
DENIS Sébastien, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin 2007
DURAFOUR Jean-Michel, *Lyotard : questions au cinéma*, Paris, puf, 2009
FRANGNE Pierre-Henry, MOUËLLIC Gilles et VIART Christophe (sld), *Filmer l'acte de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009 ; notamment l'article sur « la singularité de l'approche de l'acte de création dans l'œuvre de Luc de Heusch » par Fabienne Bonino (pp. 65-73)
GUÉRIN Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2008.
LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
LYOTARD Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels* (1973), Paris, Christian Bourgois éditeur, 1980.
LYOTARD Jean-François, *Écrits sur l'art contemporain et les artistes*, Vol. I. Karel Appel, *Un geste de couleur*, Vol. III. *Les transformateurs Duchamp*, Vol. V. *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, Leuven University Press, 2010-2012.
METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? » in *Communication*s, 4, 1964, Recherches sémiologiques, pp. 52-90.
QUÉAU Philippe, *Métaxu, théorie de l'art intermédiaire*, Seyssel, Champ Vallon, Collection Milieux, ina, 1989.
MICHAUX Henri, *Passages*, Gallimard, 1963.
SIFIANOS Georges, *Esthétique du cinéma d'animation*, Paris, Editions Cerf-Corlet, 2012.
SIMONDON Gilbert, *Imagination et invention* (1965-1966), Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2008 ; *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris, Aubier, 2012.
WILLOUGHBY Dominique, *Le cinéma graphique*, Paris, Editions Textuel, 2009.
COÊLLIER Sylvie (sld), *Le montage dans les arts aux XXème et XXIème Siècles*, Presses Universitaires de Provence, 2008.

Articles

BEGIN Richard, « Mobilogénie du désastre » in *L'art dans le tout numérique*, Art press 2, trimestriel n°29, mai-juillet 2013, pp. 50-55.
GUÉRIN Michel, « Du phénoménologique au photologique » in *Le Photographiable*, sous la direction de Jean Arrouye et Michel Guérin, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, pp. 11-18
MAHDALICKOVA Eva, « L'expérience de l'espace dans la littérature : l'espace fluide chez Henri Michaux » et CATTANT Julie « L'érotisme urbain. Henri Gaudin, de la perception des formes au vivre-ensemble » in YOUNÈS Chris et BONNAUD Xavier, /Perception/Architecture/Urbain, Paris, Infolio, Coll. Archigraphy Poche, Clermont-Ferrand, 2014, pp. 281-300 et pp. 301-322.