

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

71 | 2013

Le cinéma en couleurs

L'espace de la couleur comme espace de jeu dans la littérature enfantine, le cinéma des premiers temps et les féeries

*Coloured surfaces and "play-space" in children's literature, early cinema and
féeries*

Joshua Yumibe

Traducteur : Priska Morrissey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4767>

DOI : 10.4000/1895.4767

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 33-46

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Joshua Yumibe, « L'espace de la couleur comme espace de jeu dans la littérature enfantine, le cinéma des premiers temps et les féeries », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 71 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4767> ; DOI : 10.4000/1895.4767

L'espace de la couleur comme espace de jeu dans la littérature enfantine, le cinéma des premiers temps et les féeries

par Joshua Yumibe

En 2002, je me suis rendu pour la première fois aux Giornate del Cinema Muto à Pordenone. Je commençais alors mes recherches sur la couleur dans le cinéma muet et j'y vis des films incroyables : un film non identifié et peint au pochoir des Rheinfalls en Suisse, *la Vocation d'André Carel* (1925) délicieusement teinté et viré, ainsi que les séquences en Technicolor bichrome de *Vedette* (*Stage Struck* d'Allan Dwan, 1925). Je pourrais poursuivre cette liste indéfiniment mais ce que je veux raconter ici s'est déroulé un peu plus tôt cette même semaine, alors que, venant des États-Unis, je ne m'étais pas encore remis du décalage horaire, et que je peinais à rester éveillé. Je m'assoupis durant une projection et me réveillai de ce rêve pour me retrouver dans un autre rêve. Les couleurs dansaient brièvement devant mes yeux : coloris à la main ou au pochoir ? Je n'étais pas sûr mais quand, plus tard, je demandais à ceux qui étaient restés éveillés autour de moi le type de colorisation utilisé pour ce film, on me répondit que le film était en réalité en noir et blanc et non en couleurs. J'ai entendu un jour Barbara Fischinger rappeler comment son père, Oskar, s'allongeait sur le sol de sa salle à manger pendant de longs moments, les yeux fermés, les frottant de temps en temps afin de voir les couleurs se métamorphoser à l'intérieur de ses paupières dans la lumière de l'après-midi. Peut-être le reflet de la lumière sur l'écran à Pordenone avait-il permis quelque chose de similaire – un rêve immersif en couleurs – sous mes propres paupières?...

Si j'ai commencé par cette anecdote, c'est pour attirer l'attention sur l'aspect physique et concret de l'espace cinématographique : la lumière sur l'écran qui permet de graver la mise en scène d'un monde qui vous absorbe, mais aussi la lumière littérale qui se reflète à l'intérieur de la salle, enveloppant nos corps et envahissant même nos rêves, les englobant dans un espace coloré immersif. La notion d'immersion a récemment pris une nouvelle importance critique, mais le terme n'a rien de nouveau dans la théorie esthétique. On peut en retracer l'histoire critique et intermédiaire depuis les travaux de Michael Fried sur les toiles et dessins d'Adolph Menzel jusqu'aux pratiques spectaculaires des Hale's Tours en passant par l'Imax et la réalité virtuelle étudiée par Alison Griffiths et d'autres¹. Si ce n'est pas inédit du point de vue conceptuel, le récent intérêt pour l'immersion autour de plusieurs nouveaux médias fournit une heuristique utile pour réexaminer des questions relatives à la relation sensuelle – à la fois passée et contemporaine – du spectateur avec l'espace cinématographique.

1. Michael Fried, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven, Yale University Press, 2002 ; Alison Griffiths, *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York, Columbia University Press, 2008. Voir également Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge, The MIT Press, 2004.

Les façons dont la couleur contribue à la sensualité de l'espace cinématographique constituent le thème de cet essai. M'appuyant sur les propos que Walter Benjamin émet sur les couleurs de la littérature enfantine illustrée et sa notion, plus tardive, de *Spiel-Raum* (qu'il utilise pour décrire l'espace de jeu du cinéma dans son essai phare sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique), je vais m'attacher à définir la manière dont les couleurs peuvent favoriser l'immersion dans l'image, en me focalisant essentiellement sur les premières techniques de colorisation, depuis la culture de l'imprimé du XIX^e siècle jusqu'au cinéma des premiers temps.

Spiel-Raum et les couleurs des livres pour enfants

Ainsi que Miriam Hansen l'a décrit en détail, la notion de *Spiel-Raum* chez Benjamin est plus clairement expliquée dans la deuxième version de son essai sur l'œuvre d'art, version complétée par l'auteur en 1936². De manière significative, le concept n'apparaît plus en 1939 dans la troisième version, plus tardive et mieux connue, de son essai, celle-là même qui fut canonisée dans le monde anglo-saxon à travers le recueil intitulé *Illuminations* et les différentes anthologies de textes théoriques³. Tandis que les arguments désormais bien connus concernant la reproduction technologique et l'aura des œuvres d'art restent inchangés dans les différentes versions de l'essai, la théorisation par Benjamin de la notion de *Spiel-Raum* se modifie de manière significative et, partant, change le ton de l'essai par la perte de cet investissement positif dans la construction filmique d'un espace cinématographique que constitue le *Spiel-Raum*. Cette notion de *Spiel-Raum* est fondée sur la compréhension dialectique que Benjamin a des arts mimétiques. Si, d'un côté, on trouve une forme d'art qui favorise la représentation auratique, à savoir un semblant de beauté qui donne une aura à certaines œuvres uniques (cette aura ne pouvant être appréciée qu'à une certaine distance contemplative), on trouve, d'un autre côté, une autre forme d'art qui repose sur la notion de jeu (*Spiel*). Au lieu de s'appuyer sur l'observation à distance de la représentation auratique, cette seconde forme d'art appelle une proximité haptique qui favorise une imitation mimétique entre le spectateur et l'œuvre, ce que Benjamin nomme « l'innervation ». Plutôt que de contempler l'œuvre d'art, nous la mimons dans nos réactions nerveuses, tel l'enfant qui

2. Walter Benjamin, « The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version) », traduit par Edmund Jephcott et Harry Zohn, dans Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol. 3 (1935–1938), sous la direction de Howard Eiland et Michael W. Jennings, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002, pp. 101-133. À propos des différentes versions de l'essai, voir Miriam Bratu Hansen, « Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema », *October*, n° 109, été 2004, pp. 3-46 ; Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2011, nota pp. 83-84. Note du traducteur : les traductions françaises sont issues de la version de l'essai et de ses variantes traduites par Jean-Maurice Monnoyer et publiées dans Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 147-248.

3. Walter Benjamin, *Illuminations*, sous la direction d'Hannah Arendt, traduit par Harry Zohn, New York, Schocken, 1969.

apprend en imitant un parent ou un personnage de dessin animé ou même un objet inanimé – moulin à vent ou train⁴.

Benjamin s'exprime ainsi sur ces deux modes d'être de l'art : « Ainsi découvre-t-on la polarité qui règne dans la mimésis. Les deux versants de l'art : l'apparence et le jeu, sont comme en sommeil dans la mimésis, étroitement pliés l'un dans l'autre, telles les deux membres du germe végétal »⁵. Toutes les versions de son essai sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique formulent l'argument bien connu selon lequel l'aura des arts authentiques et traditionnels disparaît avec leur reproduction technique. Cependant, la deuxième version de l'essai avance l'hypothèse, de manière dialectique, que nous gagnons quelque chose avec cette destruction : « Autrement dit : dans les œuvres d'art, ce qui est entraîné par le flétrissement de l'apparence, par le déclin de l'aura, est un gain formidable pour l'espace du jeu (Spiel-Raum). L'espace de jeu le plus vaste s'est instauré dans le cinéma. En lui, le moment de l'apparence s'est éclipsé complètement en faveur du moment du jeu »⁶.

Si le film augmente l'espace pour jouer du spectateur, qu'arrive-t-il lorsque celui-ci est immergé dans l'espace cinématographique ? Pour Benjamin, la force productive du film n'est pas le fait unique qu'il détruit la tradition sédimentée et l'aura de l'œuvre d'art, mais qu'il a aussi un rôle pédagogique. Il peut aider les spectateurs à s'acclimater à travers leurs sens à leur environnement moderne et qui leur est étranger. Il écrit à ce propos :

Parmi les fonctions sociales du film, la plus importante consiste à établir un équilibre entre l'homme et l'équipement technique. Cette tâche, le film ne l'accomplit pas seulement par la manière dont l'homme peut s'offrir aux appareils, mais aussi par la manière dont il peut à l'aide de ses appareils se représenter le monde environnant. Si le film, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné⁷.

Au summum de sa force productive, le film est pour Benjamin une sorte de terrain d'entraînement qui permet d'étendre optiquement le sens de l'espace des spectateurs, espace qu'ils traversent et découvrent à tâtons. Dans ces opérations utopiques, il soutient que nous rejouons notre relation sensible au monde qui nous entoure. Par cet entraînement, le film a le pouvoir de permettre aux spectateurs de retrouver et de réimaginer ce qui leur a été aliéné du point de vue des sens dans leur vie quotidienne.

4. Voir Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », dans Walter Benjamin, *Œuvres II*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, collection « Folio », Paris, 2000, pp. 359-363.

5. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », note 10 de la version intermédiaire (omise dans la traduction française) du texte, dans Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 243.

6. *Ibid.*, pp. 243-244.

7. *Ibid.*, p. 208. C'est moi qui souligne.

Pour établir un lien entre la notion de *Spiel-Raum* et la couleur, on pourra se tourner vers les écrits antérieurs de Benjamin sur les ouvrages pour enfants illustrés. Bien qu'il n'ait jamais évoqué la question de la couleur au cinéma dans ses écrits, il a été, ainsi qu'Howard Caygill l'a montré, très intéressé par la couleur dans ses premiers travaux⁸. Ses réflexions les plus abouties sur le sujet se trouvent dans ses écrits des années 1920 qui traitent de la manière dont les enfants expérimentent les couleurs fantastiques dans les ouvrages illustrés, et dans ces analyses, il avance des idées qu'il développe plus tard à propos de la notion de *Spiel-Raum*. Sur la couleur, il écrit dans «Vieux Livres d'enfants oubliés» (1924) : «L'image en couleur plonge l'imagination enfantine en elle-même»⁹. Dans un autre essai de 1926, «Vue perspective sur le livre pour enfants», il développe davantage cette idée d'espace coloré immersif :

Ce ne sont pas les choses qui surgissent des pages, aux yeux de l'enfant feuilletant les illustrations – c'est lui-même qui par sa contemplation va pénétrer en elles, comme une nuée se rassasiant de l'éclat coloré du monde des images. Il réalise en vérité, devant son livre coloré, l'art des parfaits du taoïsme : maîtrisant la trompeuse paroi de surface, le voici qui s'avance, entre tissus colorés et recoins bigarrés, sur une scène où vit le conte. [...] [...] Dans un tel monde tendu de couleurs, poreux, où à chaque pas tout va se déplacer, l'enfant est accueilli comme un partenaire de jeu. Drapé de toutes les couleurs qu'il saisit dans sa lecture et dans sa vision, il est là au beau milieu d'une mascarade et y participe¹⁰.

Avec la couleur, Benjamin attire l'attention sur la nature sensiblement spatiale de l'état de spectateur. Les nuances des textures de l'œuvre d'art plongent l'enfant de manière imaginaire dans un état onirique, où l'on pénètre et participe avec le jeu mimétique, rejoignant la mascarade. Ce sentiment d'immersion qu'apporte la couleur est utile pour penser aux fonctions de la couleur dans les films, et notamment son appel tactile – la sensualité de la couleur ajoute à l'espace cinématographique comme il transforme la perception d'une image en deux dimensions en relief. Dans l'étude par Benjamin des ouvrages illustrés, l'enfant est immergé de manière imaginaire dans les images qui accompagnent le texte, comme si ces images sculptaient en bas-relief un monde enchanteur¹¹.

C'est le goût du jeu du spectateur qui permet de relier l'expérience de la couleur dans les écrits de Benjamin des années 1920 à sa notion plus tardive de *Spiel-Raum*. Parallèlement à son développement sur la fonction sociale du film dans son essai sur l'œuvre d'art, Benjamin écrit, toujours dans son article «Vieux Livres d'enfant oubliés» :

8. Howard Caygill, *Walter Benjamin : The Colour of Experience*, Londres, Routledge, 1998, nota pp. 9-13 et 81-88.

9. Walter Benjamin, «Vieux Livres d'enfant oubliés», traduit par Suzanne Marten, *Interlope, la curieuse : revue de l'École des Beaux-Arts de Nantes*, n° 13, décembre 1995, pp. 53-54, p. 54.

10. Walter Benjamin, «Vue perspective sur le livre pour enfants», dans Walter Benjamin, *Enfance : Éloge de la poupée et autres essais*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, Rivage, 2011, pp. 65-78., pp. 65-66.

11. Concernant l'aspect tactile, haptique et le relief, voir Antonia Lant, «Haptical Cinema», *October*, n° 74, automne 1995, pp. 45-73.

Car les enfants sont particulièrement enclins à visiter tous les lieux de travail où l'on voit des objets soumis à l'ouvrage. Irrésistiblement, ils se sentent attirés par tout ce qui devient déchet, que ce soit dans la construction, dans les travaux de jardinage, de menuiserie, de couture ou d'ailleurs. Dans ces déchets, ils reconnaissent le visage que le monde des objets ne leur tend qu'à eux et à eux seuls. Ils n'imitent pas tant les œuvres des adultes qu'ils n'assemblent ces restes et ces déchets dans un rapport discontinu (*sprunghaft*), nouveau. Avec cela les enfants se forment eux-mêmes leur monde d'objets, un petit dans le grand. Le conte de fées est un déchet semblable [...] : déchet dans le processus de génération et de déclin du mythe. Avec les sujets des contes de fées, l'enfant peut jouer aussi souverainement et librement qu'avec des lambeaux de tissu et des briques. Il construit son monde en motifs de contes de fées, tout au moins relie-t-il ses éléments¹².

En jouant parmi les détritiques, les enfants apprennent à organiser leur vision du monde – d'arranger les choses selon un ordre nouveau, utilisant en un sens le montage pour réimaginer les frontières et possibilités du monde. Cette façon de raisonner est certainement utopique du fait de la romantisation de la perception enfantine et rappelle les propos de Stan Brakhage sur l'œil de l'enfant avant l'acquisition du langage. Brakhage écrit : « Combien existe-t-il de couleurs pour l'œil d'un bébé à quatre pattes sur la pelouse et qui ne connaît rien au concept de "Vert" »¹³ ? Mais surtout, comme il l'indique également, personne ne peut retourner en enfance. Cependant, nous pouvons développer l'« esprit optique » [*optical mind*] à travers les films et les couleurs filmiques. Après tout, la couleur moderne du XIX^e siècle est un déchet, la teinture d'aniline dérivant de la l'extraction du charbon. Et le film, lui aussi, est une sorte de déchet, composé de détritiques d'images passées, de grains d'argent flottant tels des insectes fossilisés dans l'ambre dans l'émulsion teintée. Immérgés dans l'univers saturé et onirique du cinéma, nous pouvons, nous aussi, assembler ces fragments chromatiques dans notre esprit optique.

Cinéma des premiers temps et culture de l'imprimé

Les premières applications et les premiers discours sur la couleur, depuis les années 1890 et jusqu'à la fin des années 1900, offrent un point de vue utile pour explorer ces réflexions sur l'espace coloré au cinéma. La couleur a fait intégralement partie du cinéma tout au long de la période du muet et était déjà utilisée au moment de l'émergence du cinématographe à la fin du XIX^e siècle à travers divers procédés d'applications de la couleur. Certains d'entre eux étaient employés sur des films depuis au moins 1895. Il s'agit des procédés suivants : la colorisation manuelle pour laquelle les éléments de chaque photogramme étaient coloriés à la main au moyen de fins pinceaux ; le teintage qui permettait de colorer un morceau du film d'une couleur spécifique ; le virage qui attaquait l'argent présent sur l'émulsion soit en le transformant en élément coloré soit en le blanchissant – l'émulsion était alors

12. Walter Benjamin, « Vieux Livres d'enfant oubliés », *op. cit.*, p. 53.

13. Stan Brakhage, « De la vision : métaphores », dans *Métaphores et visions*, traduit en français par Pierre Camus, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1998, p. 19.

ensuite colorée grâce à une teinture qui se fixait aux endroits blanchis et, enfin, la technique du pochoir. Chaque couleur avait son pochoir, les différents pochoirs étaient ensuite placés successivement sur la copie du film et l'encre était étalée aux bons endroits. Le teintage était également souvent utilisé avec d'autres procédés, produisant ainsi une grande variété d'effets combinés : teintage et coloris manuel, teintage et virage, teintage et pochoir.

Selon un compte-rendu critique de la première séance du Cinématographe des frères Lumière le 28 décembre 1895 au Salon Indien du Grand Café à Paris paru dans *le Radical*, des films colorés furent projetés ce soir-là : « Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre de personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez, en grandeur naturelle, avec *les couleurs*, la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle »¹⁴. De la même façon, lors de la première projection publique des films Edison le 23 avril 1896, au Music Hall de Koster & Bial à New York City et selon les comptes-rendus parus dans la presse de l'époque, deux films étaient colorés à la main : *Umbrella Dance* des sœurs Leigh (1895), qui ouvrait la série de projections et une danse serpentine qui la clôturait¹⁵. Avant ces projections, les films de Francis Jenkins et Thomas Armat et presque certainement des films Edison conçus pour le Kinetoscope furent également colorés à la main. La couleur existait donc au cinéma dès son apparition.

La présence précoce de la couleur au cinéma n'est guère surprenante : depuis le milieu du XIX^e siècle, date à laquelle les premières teintures synthétiques abordables furent développées, la couleur a permis de transformer les espaces de la modernité, faisant ressembler le monde à un rêve fantastique qui prend soudain vie¹⁶. À cette période, les plaques de lanterne magique, les éclairages scéniques colorés saturaient les espaces des divertissements populaires tandis que les avenues étaient inondées d'une mode très colorée, conçue à partir des tissus nouvellement colorés grâce à l'aniline. L'impression des documents éphémères (affiches, brochures, cartes et autres dépliant) fut aussi un lieu important de l'expansion de la couleur dans les espaces du quotidien du XIX^e siècle. Les rues des villes furent bientôt placardées d'affiches publicitaires traitées en chromolithographie. Les papiers peints, les

14. Anonyme, « le Cinématographe », *le Radical*, 30 décembre 1895. C'est moi qui souligne.

15. Voir les comptes-rendus publiés dans la brochure Raff and Gammon, « The Vitascope » (mars 1896), dans Reese V. Jenkins, Charles Musser, Thomas E. Jeffrey et al. (dir.), *Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors, 1894–1908 : A Microfilm Edition*, Frederick, Md., University Publications of America, 1984-1985, A-009-022.

16. Concernant l'usage grandissant de la couleur dans les médias au XIX^e siècle, voir notamment Neil Harris, « Color and Media : Some Comparisons and Speculations » dans *Cultural Excursions : Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, pp. 318-336 ; et l'ouvrage, superbement illustré, de Nicholson Baker and Margaret Brentano, *The World on Sunday : Graphic Art in Joseph Pulitzer's Newspaper (1898-1911)*, New York, Bulfinch Press, 2005 ; Philip Ball, *Bright Earth : Art and the Invention of Color*, Chicago, University of Chicago Press, 2003 ; Ellen Gruber Garvey, *The Adman in the Parlor : Magazines and the Gendering of Consumer Culture, 1880s-1910s*, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 19-25 ; Heinz K. Henisch and Bridget A. Henisch, *The Painted Photograph : 1839-1914*, Pennsylvania, Pennsylvania State Press, 1996 ; Robert Jay, *The Trade Card in Nineteenth-Century America*, Colombia, University of Missouri Press, 1987, pp. 1, 99-102 ; William Leach, *Land of Desire : Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*, New York, Pantheon Books, 1993, pp. 9, pp. 44-45 ; et Peter Marzio, *The Democratic Art : Pictures for a Nineteenth Century America*, Boston, Godine, 1979.

reproductions d'œuvres d'art, des photographies peintes à la main et des cartes postales au pochoir coloraient les murs des espaces domestiques. Enfin, l'impression couleur révolutionna l'espace de lecture avec ses illustrations multicolores – dans la presse féminine (illustrations destinées à être détachées pour décorer la maison), dans les livres pour enfants et sur les couvertures des « romans à dix cents » – et l'usage de la couleur était devenu de plus en plus populaire et répandu à la fin du siècle. Dans les années 1890, la couleur prit également racine dans les journaux. L'une de ses incarnations les plus célèbres fut sans doute le personnage de Yellow Kid, inventé par Richard Outcault, dont les aventures furent publiées pour la première fois en couleurs dans la bande dessinée d'Outcault intitulée *Hogan's Alley* et publiée au sein du *New York World* en 1895 [Fig. iv, cahier couleur].

C'est dans ce contexte large et intermédial des usages de la couleur qu'il convient de replacer l'émergence du cinématographe et, même si j'ai déjà pu écrire sur ces questions, je souhaite ici concentrer mon propos plus systématiquement sur les relations entre la culture de l'imprimé et l'espace de la couleur dans le cinéma des premiers temps¹⁷. Dans ses travaux sur la littérature enfantine comme sur le surréalisme, Benjamin attire l'attention sur la nature changeante du paratexte au XIX^e et au début du XX^e siècle : l'espace du livre devient alors de plus en plus visuel et tactile, tant par les illustrations (en couleurs) que par l'expérimentation graphique des romans populaires, revues et journaux, dans les publicités comme dans de nombreux travaux d'avant-garde d'artistes comme Mallarmé, Moholy-Nagy ou Lissitzky¹⁸. Comme Benjamin et, plus récemment, Ian Christie l'ont noté, le cinéma s'inscrit dans cette généalogie graphique. À propos de la relation qu'entretenait Georges Méliès avec l'imprimé, Christie écrit : « le développement de la production en masse de publications illustrées, depuis les journaux satiriques populaires *le Charivari* ou *la Griffé* (à laquelle Méliès contribua comme dessinateur en 1889-1890) jusqu'aux fictions populaires illustrées, a entraîné l'interpénétration entre le verbal et le visuel, interpénétration qui sera plus tard développée dans le cinéma des premiers temps »¹⁹. Poussant plus loin cette idée, Benjamin déclare que l'hybridité entre les registres textuel et iconographique qu'on trouve dans l'imprimé moderne et l'image en mouvement favorise également l'interpénétration et l'immersion du lecteur/spectateur/observateur, leur corps et l'image fusionnant dans le jeu²⁰. De la

17. Voir Joshua Yumibe, *Moving Color : Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 2012, pp. 17-36.

18. Voir Hansen, *Cinema and Experience*, *op. cit.*, pp. 150-153 et Frederic Schwartz, *Blind Spots : Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 2005, pp. 38-55.

19. Traduction de : « the development of mass-produced illustrated publications, from popular satirical papers such as *le Charivari* and *la Griffé* (to which Méliès contributed as cartoonist in 1889-1890) to illustrated popular fiction, also brought about an interpenetration between the verbal and visual, which would be further developed in early film » dans Ian Christie, « First-Footing on the Moon : Méliès's Debt to Verne and Wells and His Influence in Great Britain », dans Matthew Solomon (dir.), *Fantastic Voyage of the Cinematic Imagination : Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany, State University of New York Press, 2011, pp. 65-79.

20. Voir Walter Benjamin, « Surrealism : The Last Snapshot of the European Intelligentsia », traduit par Edmund Jephcott dans *Selected Writings*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 217-218. Voir également les différentes réflexions de Benjamin sur la culture de l'imprimé et le film dans « One-Way Street » (1923-1926/1928), traduit par Edmund Jephcott, dans *Selected Writings*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 444-488.

culture de l'imprimé au cinéma des débuts, la couleur fut l'un des éléments partagés par ces médias et qui facilita ces complexes interactions.

Une telle convergence des usages de la couleur dans ces deux médias peut s'expliquer par des pratiques de travail communes. Des entreprises artisanales spécialisées dans le coloris des films sont apparues en Europe et aux États-Unis au début des années 1900. Aux États-Unis par exemple, une société basée à Philadelphie, Harbach and Company, lance en 1901 une campagne publicitaire offrant aux éditeurs de sous-traiter le coloris manuel²¹. De la même façon, Pathé offre des services et publicités similaires en Angleterre, expliquant que « nous prenons en charge le coloris des films pour un tarif qui reste à déterminer. Nous colorons également les films fournis par nos clients, même s'ils ne sont pas produits par notre société »²². Si l'on regarde comment ces sociétés ont organisé leur travail de mise en couleurs, il est clair qu'elles se sont adaptées à des pratiques industrielles déjà existantes. Plus spécifiquement encore, des illustrations en couleurs des imprimés à chromolithographie, en passant par les plaques de lanterne magique et les cartes postales, il existait une pratique commune dans les arts décoratifs d'employer des femmes et jeunes filles pour réaliser ce travail de mise en couleurs, dans une large part parce que leur travail répétitif pouvait être exploité à un moindre coût. Cette pratique s'est perpétuée dans l'industrie cinématographique et le coloris des films devint bientôt la première et principale porte d'entrée pour les femmes dans la production des films.

Non seulement les pratiques du coloris proviennent de l'édition papier mais beaucoup de coloristes travaillèrent pour divers médias. En raison de la rapide expansion des journaux illustrés dans les années 1890 et 1900, on trouvait assez facilement des femmes illustratrices. Comme Ruth Copans l'a noté : « L'illustration était devenue une carrière acceptable pour les femmes [...] L'apprentissage du dessin faisant souvent partie de l'éducation d'une femme de classe moyenne, au même titre que la musique, la broderie et autres "arts féminins" »²³. Un certain nombre d'artisans expérimentés trouvèrent du travail dans l'industrie émergente du film. Germaine Berger, par exemple, apprit d'abord à dessiner comme illustratrice aux côtés de son père, dessinateur pour un fabricant de meubles à Paris, avant d'être engagée en 1911 – elle est alors âgée de 15 ans – sur ces compétences, pour découper des pochoirs chez Pathé à Vincennes²⁴. Élisabeth Thuillier, célèbre pour les coloris manuels effectués pour

21. Voir la publicité Harbach dans *New York Clipper*, vol. 49, n° 26, 17 août 1901, p. 554.

22. Traduction de : « We undertake to color the films at a price to be agreed upon. We also color the films supplied by our customers, even if they are not of our own make », dans le catalogue Pathé « Cinématographes-Films (May, 1903) », dans British Film Institute (dir.), *Early Rare Filmmakers' Catalogues : 1896-1913*, Londres, World Microfilms Publications, 1983, bobine 3, p. 11 de la brochure. Pathé continue de pratiquer ainsi tout au long des années 1900. Voir par exemple « Cinématographes : appareils et accessoires » (1909), reproduit dans *Motion Picture Equipment Catalogues*, CD-ROM, The Projection Box, 2003, p. 11, on peut lire : « Coloris de bandes fournies par nos Clients (Net). 1.50 [fr. par mètre] ».

23. Traduction de : « Illustration was now considered an acceptable career for women. [...] Learning to sketch was often an integral part of a middle-class woman's education, along with music, embroidery, and other 'feminine arts », dans Ruth Copans, « Dream Blocks: American Women Illustrators of the Golden Age, 1890-1920 », dans Catherine J. Golden (dir.), *Book Illustrated: Text, Image, and Culture, 1770-1930*, New Castle (Del.), Oak Knoll Press, 2000, p. 243.

24. Jorge Dana, « Couleurs au pochoir : entretien avec Germaine Berger, coloriste chez Pathé », *Positif*, n° 375-376, mai 1992, p. 126.

Méliès, dirigeait une société de colorisation de films à Paris, à l'origine destinée à colorier les plaques de lanterne magique²⁵. Aux États-Unis, Gladys R. Scott travailla à la fois comme coloriste de plaques pour chansons illustrées pour la société Scott and Van Altena, et comme coloriste pour le film dans les années 1910, pour des compagnies comme Universal²⁶. Cette porosité entre médias explique le transfert de diverses techniques (brosses à poils de chameaux utilisées sous une loupe, découpe de pochoir) et colorants (teintures d'aniline que les émulsions photographiques pouvaient absorber). Ces techniques furent adaptées au médium cinématographique, créant des images hybrides, multicouches qui superposaient les techniques d'impression photographique aux modes artisanaux de coloris et d'animation.

Au-delà des pratiques de travail, on peut également considérer la manière dont l'imagerie visuelle de la culture de l'imprimé servit de source iconographique pour les usages de la couleur au cinéma. Le *Yellow Kid* de Richard Outcault fut par exemple adapté très tôt au cinéma. Dès 1897, Edison produisit en effet *Leander Sisters*, *Yellow Kid Dance*, qui fut filmé dans le complexe de piscine des Sutro Baths à San Francisco. Le film, constitué d'un seul plan, présente deux sœurs : l'une est en robe de danse de salon et l'autre, costumée en Yellow Kid, porte une redingote et un bonnet avec des oreilles géantes. Le temps d'un plan assez long, elles dansent ensemble, faisant face et s'adressant directement à la caméra tandis qu'au second plan, les spectateurs en tenue de bain regardent leur performance. Selon un catalogue de Maguire & Baucus de 1898, le film était disponible en couleurs. La danse y est décrite comme « pleine d'action et de mouvements gracieux [...] les costumes montrent une combinaison de perle, de gris et de blanc avec d'excellents effets de couleurs »²⁷. Les copies colorées du film n'existent plus, mais comme le catalogue le souligne, l'attraction du film repose sur le coloris des costumes des danseurs. D'une certaine manière, ceci rejoint le travail d'Outcault sur la couleur puisqu'il coloriait souvent de manière vibrante les costumes de ses personnages afin de les détacher du fond et les faire ressortir dans la page. D'après la description de Maguire & Baucus, un effet similaire est mis en œuvre dans le film, les couleurs ayant été appliquées principalement sur les habits des sœurs Leander, les faisant gracieusement scintiller au milieu de l'espace, entre une caméra invisible et les spectateurs en tenue de bain.

Ce coloris sélectif correspond partiellement au style de coloriage des films d'Edison de cette époque, la société utilisant souvent les coloris manuels afin de faire ressortir les personnages de fonds relativement neutres. C'est le cas dans les divers films de danse réalisés avec Annabelle Whitford dans le studio Black Maria d'Edison tel que *Annabelle Serpentine Dance* (1894), comme dans un film avec les sœurs Leigh, *Umbrella Dance* (1895). Dans ces deux films, les danseurs exécutent leur danse

25. Séverine Wemaere et Gilles Duval (dir.), *La Couleur retrouvée du Voyage dans la lune*, Paris, Capprici, 2011, p. 129.

26. Voir Joshua Yumibe, *Moving Color*, op. cit., p. 43.

27. Traduction de « full of action and graceful movements [...] the costumes show a combination of pearl, gray and white, with excellent color effects », catalogue de Maguire & Baucus – qui font partie des premiers distributeurs des films d'Edison –, cité dans Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1997, p. 332.

devant un fond noir tandis qu'un coloris manuel, très saturé, est localisé sur leurs costumes et leurs chevelures. J'ai décrit ailleurs la manière dont ces additions colorées et saturées ajoutent une « dimension projective » [projective dimensionality] à ces films, à savoir un effet stéréoscopique où les figures colorées se distinguent sur un fond noir²⁸. En effet, de nombreuses descriptions des premiers films colorés attirent l'attention sur la dimension projective de la couleur dans l'image. Comme l'indique une brochure de Raff & Gammon à propos du style coloré des films d'Edison : « Avec leurs visages, mains, bras et autres membres peints des couleurs de la vie et leurs costumes et accessoires aux vifs coloris, les sujets semblent sortir de la toile tels des hommes et femmes vivant »²⁹. Par ces effets, l'espace en deux dimensions semble donc acquérir une troisième dimension, les couleurs ressortant en relief de l'écran pour immerger l'espace de la salle et rendant ces nuances presque tactiles au fur et à mesure qu'elles atteignent et traversent l'espace de la salle. Cette adresse virtuelle de la part de la couleur complète celle, ouverte et directe des interprètes à la caméra qui caractérise, comme Tom Gunning l'a noté, le cinéma des attractions.

Doublant l'adresse directe des danseurs à la caméra et, au-delà, au public l'usage des couleurs fait dans *Leander Sisters* semble fonctionner au moins en partie sur le même principe. Cependant, la mise en scène en décor naturel de cette adaptation comique diffère quelque peu des films précédents tournés au studio Black-Maria. L'arrière-plan du film est ici constitué de la foule des spectateurs qui font face frontalement et reflètent en miroir la caméra et les spectateurs. Ils sont littéralement des spectateurs à l'intérieur d'une mise en scène et sont de fait à relier aux spectateurs diégétiques qu'on trouve dans d'autres films d'Edison tels que *Trapeze Disrobing Act* (1901) et *Uncle Josh at the Moving Pictures* (1902). C'est entre ces deux positions spectatorielles – à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse – que la couleur des costumes des danseurs miroite, créant une double adresse au spectateur, en l'extirpant du film par cette adresse projective et en le plongeant simultanément dans l'univers immersif du film, par l'invitation à rejoindre les spectateurs de la diégèse et les danseurs. Les couleurs sont tel un Janus à deux visages : tout à la fois exhibitionnistes dans le sens où elles s'adressent par la projection au spectateur, et s'inscrivant dans une logique de représentation d'un monde diégétique que le spectateur regarde dans un mode de représentation que le cinéma classique perfectionnerait jusqu'au voyeurisme.

Comme Benjamin le note à propos des effets de couleurs dans les livres illustrés pour enfants, la couleur peut faciliter la construction par l'imaginaire d'un monde fictionnel, en transportant le spectateur dans un espace coloré immersif. Dans le même ordre d'idées, Benjamin relie ce pouvoir immersif de la couleur au conte de fées et, plus particulièrement, à la relation ludique que le conte établit avec le spectateur. D'ailleurs, l'un des premiers genres fictionnels du cinéma des premiers temps fut la féerie qui devint aussi l'un des genres les plus souvent colorisés à la main au début des années 1900³⁰.

28. Voir Joshua Yumibe, *op. cit.*, pp. 55-56.

29. Traduction de : « With the life tint upon face, hands, arms and other features, and with vivid coloring of costume and accessory, the subjects stand out from the canvas like living men and women ». Voir la brochure publicitaire Raff & Gammon pour Edison, « The Vitascope » (mars 1896), dans *Motion Picture Catalogs*, A-021.

30. À propos des féeries, voir Frank Kessler, « In the Realm of the Fairies : Early Cinema between Attraction and Narration » *Iconics* (Japan Society of Image Arts and Sciences), n° 5, 2000, pp. 7-26.

Adaptées principalement du genre scénique français et éponyme du XIX^e siècle, les féeries ont souvent des racines intermédiales dans la culture de l'imprimé. Cependant, comme avec le chatoyant *Voyage dans la lune* de Georges Méliès (1902), de telles racines littéraires peuvent parfois sembler ténues : le propos du film de Méliès par exemple est seulement et de manière fragile relié au roman de Jules Verne, *De la Terre à la Lune* (1865) et celui d'Herbert George Wells, *Les Premiers Hommes dans la lune* (1901). Or, comme l'a montré avec détail Thierry Lefebvre, le film partage plus d'affinités visuelles avec la féerie de Jacques Offenbach de 1875 du même nom et même avec cyclorama, « A Trip to the Moon », montré à l'Exposition Pan-américaine de Buffalo en 1901³¹. On le voit, à travers ces références, Méliès a été influencé moins par les intrigues de ces diverses versions médiatiques du *Voyage dans la lune* que par un paratexte rassemblant des motifs visuels mis en jeu pendant la Belle Époque.

Une telle gamme d'influences visuelles intermédiales est récurrente dans d'autres féeries filmées, indirectement adaptées de sources textuelles. Prenons l'exemple du film de Pathé, datant de 1906, *Les Fleurs animées* (mis en scène par Gaston Velle et photographié par Segundo de Chomón)³² [Fig. v, cahier couleur]. Tirant son titre et une part de son inspiration du fabuleux ouvrage botanique et féérique de Grandville de 1846-1847, gravé et coloré à la main, le film présente l'histoire d'un magicien chinois qui fait des propositions à une belle femme au moyen d'une fleur³³. Refusant son affection, elle le gifle. En guise de représailles et après le départ de la femme, le magicien arrache les pétales de la fleur et ordonne à ses serviteurs de détruire le jardin au sein duquel la fleur a poussé. Après la sortie du magicien du champ, les fleurs piétinées reviennent à la vie avec des têtes de femmes au cœur de chaque corolle. Puis, les fleurs se transforment en femmes qui se vengent en mettant du pavot ou de l'opium dans la tasse de thé du magicien afin de l'endormir et le transformer en plante vivante qui germe et jaillit de manière incontrôlée de son pot, face à la caméra, ce plan amenant au tableau final. Les femmes-fleurs dansent autour du magicien pris au piège et redeviennent fleurs avec des têtes de femmes, posant pour la caméra dans une apothéose.

L'intrigue du film n'a que peu à voir avec l'ouvrage de Grandville qui est un condensé de contes fantastiques dans lesquels les fleurs se transforment en femmes et permettant la fusion entre le floral et le féminin [Fig. vi, cahier couleur]. L'histoire du film ne renvoie à aucun des contes du livre, quoique

31. Thierry Lefebvre, « le *Voyage dans la lune*, film composite », dans Jacques Malthête, Laurent Mannoni (dir.), *Méliès, magie et cinéma*, Paris, Paris Musées/Fondation Électricité de France, 2002, pp. 171-192.

32. Le film est annoncé pour la première fois en mars 1906 dans le supplément du catalogue Pathé destiné aux professionnels, puis dans les journaux au cours du mois qui suivit. Voir par exemple *l'Avenir forain*, n° 52, 15 avril 1906. La première projection publique recensée date du 15 mai 1906, lors de la Fête de *Phono-Ciné-Gazette* (salle du Trocadéro, à Paris). Voir Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, vol. 1, Bures-sur-Yvette, Henri Bousquet (1993-1996), p. 925. Des copies colorisées du film existent dans un grand nombre de centres d'archives et collections dont la George Eastman House, la Filmarchiv Austria, la Corrick Collection à la National Film and Sound Archive (Australie).

33. Jean-Jacques Grandville, *Les Fleurs animées*, 2 vol., Paris, Gabriel de Gonet, Éditeur, 1847. La bibliothèque-médiathèque de Nancy possède les dessins préparatoires de l'ouvrage, au crayon parfois rehaussé de couleurs ; il est possible d'en consulter un certain nombre sur le site de l'institution : <http://www.grandville.nancy.fr/fleurs.php> [date de la dernière consultation : novembre 2013].

conforme aux récits fantastiques et exotiques qu'on pourra trouver dans ce recueil tels que « La Sultane Tulipia » (histoire d'une femme-fleur hollandaise prise au piège dans un harem turc), « La Traite des fleurs » (qui compare le marché aux fleurs avec le marché aux esclaves) et « Les Fleurs changées en bêtes » (conte oriental à propos de la ressemblance de l'orchidée malaisienne Katong-ging avec un scorpion).

Au lieu d'adapter avec fidélité l'ouvrage de Grandville, le film s'inspire davantage du monde fantastique que le texte construit à travers ces contes et en particulier ses illustrations colorées. Le monde de Grandville imagine la vie secrète, saturée et féérique des fleurs, cachées au sein du monde moderne. Au même moment, les visions botaniques des fleurs étaient alors courantes dans les publications du XIX^e siècle, incarnées par des revues comme *Curtis's Botanical Magazine*, *The Botanical Register* et un grand nombre d'ouvrages – citons pour seuls exemples les sept volumes du *British Flower Garden* (1823-1829) le *Ladies' Botany* (1865) de John Lindley –, travaux que l'œuvre photographique de Karl Blossfeldt dans les années 1920 poursuivra³⁴. En dehors des photographies de Blossfeldt, la couleur était un élément constitutif de ces visions botaniques : les nuances attractives entraînent alors le lecteur dans le monde fantastique des textes illustrés, comme s'il entrait dans un rêve.

De la même façon, les nuances du pochoir utilisées dans le film de Velle sont les couleurs de rêves cinématographiques qui aident à la production d'une mise en scène immergeant le spectateur dans l'écran. Les couleurs sont majoritairement appliquées au second et premier plans de la mise en scène, sur les costumes des personnages et des éléments spécifiques du décor (fleurs, lampes chinoises, vases). Les couleurs sont toujours conformes au cinéma des attractions, créant une série de vues fantastiquement colorées et séduisantes pour le spectateur, et se détachant sur le fond noir du film. En lien avec ceci, les personnages s'adressent directement à la caméra, saluent dans sa direction, alors qu'ils exécutent des danses, des divers tours et tableaux organisés afin de révéler le monde secret des fleurs. Les couleurs appliquées aux costumes des personnages renforcent en quelque sorte la force projective de ces adresses directes, créant un sentiment de profondeur car émergeant du fond noir du film. Cependant, ces coloris sont relativement moins saturés que les films à trucs et les féeries antérieurs. Les nuances des pochoirs sont plutôt pastels – bleus légers, roses, verts et jaunes – qui réduisent tout autant la force projective au-delà de l'écran. Ainsi, ces couleurs commencent davantage à sculpter en bas-relief un espace diégétique qui entraîne par le jeu le spectateur dans le monde fantaisiste à l'écran plutôt qu'à sortir violemment de l'écran pour toucher le spectateur.

Ce mouvement vers des pastels désaturés se poursuit après le cinéma des attractions, dans la période transitionnelle qui suivit. Les films à trucs et les féeries s'épuisèrent et Pathé, comme d'autres compagnies, travailla à intégrer leurs couleurs fantastiques dans d'autres modes de faire du cinéma. Pathé tout particulièrement, redéploie son usage du pochoir vers des genres narratifs comme le film historique (comme par le Film d'Art) et vers des genres relevant de la non-fiction : l'impact dimen-

34. Voir les propos de Benjamin sur *les Fleurs animées* de Jean-Jacques Grandville en lien avec Blossfeldt dans son texte « Du nouveau sur les fleurs », traduit par Christophe Jouanlanne et publié dans Walter Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, Carré, coll. « Arts et esthétique », 1997, pp. 69-73.

sionnel des couleurs est incorporé dans ces genres aux modes de narration et d'exposition différents. Avec ce redéploiement, le niveau de désaturation des couleurs et leur évolution vers des tons pastels se poursuit et est alors conçu pour fonctionner non pas au niveau de l'espace liminal qui relie l'écran au spectateur mais de manière non intrusive, dans le fond architectural de l'image. Ce style crée un espace coloré fictionnel que le spectateur regarde et dans lequel il se trouve aussi immergé, comme l'enfant absorbé dans l'espace de jeu d'un livre d'images.

Entre le texte et l'écran

L'influence intermédiaire des couleurs en usage dans les illustrations imprimées sur le cinéma des premiers temps ne signifie pas qu'elle fut monolithique – il s'agit d'une influence intermédiaire parmi d'autres aux XIX^e et début XX^e siècles. Depuis les ouvrages illustrés jusqu'aux vues, en passant par les féeries scéniques, les fantaisies qui proliférèrent à cette époque dans ces médias utilisèrent la couleur à la fois pour atteindre par la projection le spectateur et intégrer l'observateur dans un monde diégétique vibrant de vie. Avec l'invention moderne des teintures synthétiques au XIX^e siècle, la couleur devint dans les arts un espace de jeu pour l'imagination, jouant sur des plans narratif, tactile et mimétique. C'est encore le cas aujourd'hui dans les arts numériques et analogiques qui poursuivent l'interpénétration des arts reposant sur l'écrit ou sur l'image qui débute au XIX^e siècle.

Pour en revenir à la notion de *Spiel-Raum* et voir les implications et le potentiel de ces couleurs immersives, textuelles et visuelles, je conclurai en citant le film expérimental et muet de David Gatten, *Hardwood Processes* (1996), qui mélange une imagerie abstraite richement colorée et des intertitres qui rappellent les entrées d'un journal ou d'un agenda. Le film met en valeur des différences de textures abîmées, traumatisées, à la fois provenant du monde diégétique (la main d'un personnage en contact avec le grain du bois) et issues du film lui-même (le film est impressionné sur une surface grattée, solarisée, imitant la sensation du bois). Nos yeux traversent de manière haptique ces surfaces et les couleurs de ces détails quotidiens deviennent sensibles. Les images sont entrecoupées par des cartons noirs sur lesquels on peut lire une phrase, écrite en blanc comme extraite d'un journal : « JOUR 156 – il était une fois », « JOUR 123 – carnet de voyage (film muet) », « DAY 163 – une première tentative de traduction »³⁵ et ainsi de suite. Entre le texte et l'image, les couleurs du film inondent de manière ludique l'œil et l'imagination, semblant parfois émerger et se projeter hors de l'écran, immergeant le spectateur de manière haptique, tandis qu'il l'attire à d'autres moments à l'intérieur du monde matériel du film. À environ dix minutes et demie (le film dure treize minutes et demie), un intertitre apparaît : « JOUR 303 – chromo pharmakon »³⁶.

35. Traduction de « DAY 156 – once upon a time », « DAY 123 – travelogue (silent film) », « DAY 163 – an initial attempt at translation ».

36. Traduction de « DAY 303 – chromo pharmakon ».

La couleur a été, au moins depuis Aristote, associée aux drogues (*pharmakon*), tant médicinales (on parle alors de « chromothérapie ») qu'hallucinogènes (pensées psychédéliques, rêves et troubles délirants). Les couleurs des divers films qui ont été discutés ici, d'Edison à Velle et Gatten, reflètent cette dualité : ils extraient et invitent le spectateur à plonger dans un espace de jeu immersif où chacun imagine un nouvel univers composé de fragments du quotidien. La fleur de pavot si colorée et qui était utilisée comme opiacée pour droguer le magicien dans *les Fleurs animées* de Velle, s'exprime ainsi dans l'ouvrage de Grandville : « Dès que l'homme m'a approchée de ses lèvres, son âme prend des ailes ; elle quitte la terre. Elle retourne vers le passé ou s'élève vers l'avenir. Elle plane sur le souvenir ou sur l'espérance »³⁷. La couleur, comme la drogue, déränge les sens, étendant et contractant le temps et l'espace tout autour de nous. S'il peut être fantastique ou hallucinogène, ce processus peut aussi être productif, et même thérapeutique, au sens où la couleur, en tant qu'immersion de nous-mêmes dans ces fragments prismatiques du quotidien, peut recalibrer notre sens incarné du monde, étendant notre conscience de ses limites et de ses possibilités alors qu'elle nous occupe de manière ludique à travers ses mouvements, dans nos rêves comme dans la vie.

Traduit de l'anglais par Priska Morrissey

37. Jean-Jacques Grandville, *les Fleurs animées*, vol. 1, *op. cit.*, p. 243.