

La Revue du Ciné-club universitaire, 2022, n° 3

De la toile à l'écran



CINÉ-CLUB
UNIVERSITAIRE

VIE DE CAMPUS
CULTURE.UNIGE.CH



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Sommaire

Édito	1	Peindre pour exister	46
Transpicturalité Julien Dumoulin		<i>Portrait de la jeune fille en feu</i> , de Céline Sciamma Margaux Terradas et Jeanne Richard	
Sur quelques cinéastes peintres	2	<i>Klimt</i>	51
Pasolini, Schnabel, Lynch, Kitano et Kurosawa Julien Dumoulin, Nicolas Sarkis, Leandra Patané, Rayan Chelbani et Étienne Kaufmann		Un portrait rêvé Julien Dumoulin	
L'avant-garde en peinture et dans le cinéma	11	Une existence au fil du pinceau : <i>Cinq femmes</i> <i>autour d'Utamaro</i>	59
De nouveaux langages visuels Sarah Herren et Julien Dumoulin		<i>La belle noiseuse</i> , modèle dévoué et peintre acharné	66
Quand la toile se met à respirer	16	Étienne Kaufmann	
Tableaux vivants au cinéma Cerise Dumont		Cadavre exquis	70
Le Vincent que l'on connaît (ou pas ?)	24	<i>Mission Cléopâtre</i> en deux tableaux Mathias El Baz et Leandra Patané	
Louise Tanner		Pour aller plus loin	74
Peter Greenaway	29		
« Les tableaux manquent de musique » Julien Dumoulin			
Regard féminin	36		
Sarah Herren			

Illustration

1^{ère} de couverture : *Shirley: Visions of Reality* (Gustav Deutsch, 2013, image retournée horizontalement).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Julien Dumoulin avec Rayan Chelbani, Cerise Dumont, Mathias El Baz, Sarah Herren, Étienne Kaufmann, Leandra Patané, Jeanne Richard, Louise Tanner, Margaux Terradas

Activités culturelles de l'Université

responsable : Ambroise Barras

coordination : Julie Polli

édition : Ambroise Barras et Julie Polli

graphisme : Julien Jespersen et Julie Polli

Recevoir la *Revue du Ciné-club universitaire* gratuitement chez vous ?

Abonnez-vous !

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue



Éditorial

Transpicturalité

Le moulin et la croix (Lech Majewski, 2011).

Julien Dumoulin

Il y a, devant une toile, un sentiment immédiat qui nous impressionne. Après, seulement, se font jour des questionnements, l'apparition d'un récit, l'analyse d'une structure.

Au cinéma, médium dominé dès ses débuts par des constructions narratives héritées du texte, le chemin est presque inverse. Cependant, des cinéastes ont tenté, à travers des œuvres singulières qui ont tôt fait de rejoindre la catégorie galvaudée du « cinéma d'art et essai », de s'inspirer directement des peintres et de leurs œuvres pour redéfinir et perfectionner le langage du septième art, quand ils ou elles-mêmes ne pratiquaient pas la peinture. Ces cinéastes ont cherché, au-delà de toute réimpression académique ou de vérité historique stérile, à nous faire entrer dans l'espace d'un tableau, à en percevoir le style, à toucher, le temps d'un film, les mondes figés sur toile.

Le cinéma seul permet d'approcher l'intangibilité de l'inspiration ; à travers les figures d'artistes célèbres, ce sont les cinéastes-mêmes qui se révèlent et qui tentent de pousser plus loin les possibilités de leur art.

Par l'étude des grands maîtres qu'en rendent les directeurs/rices de la photographie, par ses références culturelles et ses influences esthétiques, la peinture habite nos imaginaires depuis des siècles et influence inmanquablement la réalisation des films. La sélection qui en est proposée pour le cycle d'automne 2022 du Ciné-club universitaire met en évidence des œuvres ambitieuses qui sortent des sentiers établis. De la toile à l'écran, c'est le pari d'une *transpicturalité*, la remédiation d'un monde de l'image, le passage d'un cadre à un autre.

La peinture, plus que le texte, peut-elle être le tremplin pour de nouvelles pistes du langage au cinéma ?



La reproduction de *La descente de croix* de Rosso Fiorentino (*La Ricotta*). Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze.

Sur quelques cinéastes peintres

Pasolini, Schnabel, Lynch, Kitano et Kurosawa

Les cinéastes-peintres sont une catégorie particulière de créateurs/trices qui ont établi un dialogue profond entre l'art pictural et l'art cinématographique. Nous dressons ici le portrait d'une poignée de ces cinéastes majeur-es, plaidant d'avance coupables d'en avoir omis tant d'autres.

Pier Paolo Pasolini

Poète, écrivain, scénariste, auteur de théâtre... Pier Paolo Pasolini a toutes les caractéristiques de « l'artiste total ». Bien moins connue est son œuvre de peintre, confirmant un amour pour ce médium déjà entrevu à travers les multiples références qui traversent ses films. Son cinéma très politique puise à la fois dans des essais modernes et des références classiques (bibliques et mythologiques) pour réfléchir sur la condition de l'homme et sur la société de consommation qu'il assimile au fascisme. C'est son goût pour la peinture qui inspirera sa vocation de cinéaste, plus que toute autre influence : « Les images, les champs visuels que j'ai dans la tête, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto — les peintres que j'aime le plus, avec certains maniéristes (comme par exemple, Pontormo). Je n'arrive pas à concevoir des images, des paysages, des compositions de figures, en dehors de ma passion fondamentale pour cette peinture du *trecento*, qui place l'homme au centre de toute perspective. Quand mes images, donc, sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si l'objectif se déplaçait devant un tableau : je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, c'est pour ça que je l'attaque toujours de front. » (STOICHITA 1999 : 44) L'esthétisme de ses films convoque divers mouvements de la peinture de la Renaissance, en particulier dans sa « Trilogie de la vie » qui regroupe *Le Décaméron* (La Cène de Léonard de Vinci), *Les contes de Canterbury* (Bruegel) et *Les mille et une nuits*. C'est dans *Le Décaméron* (1971) que Pasolini déclare la continuité entre la tradition figurative italienne et son « cinéma de poésie ». Il saisit l'occasion pour jouer le rôle de l'élève du célèbre peintre Giotto, témoin et en partie fil conducteur de la narration filmique inspirée du chef-d'œuvre de Botticelli.

Par son parcours de vie, Pasolini a témoigné être un homme polyédrique. Par son art, il permet que l'on soit introduit-e



Pier Paolo Pasolini, *Autoritratto col fiore in bocca*, 1947. Archivio Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze.

sans médiation dans le réseau de discours que son écriture reproduit, en superposant et en faisant dialoguer des formes et des genres différents.

Les sources iconographiques du cinéma de Pasolini mais aussi d'une grande partie de son œuvre littéraire ont été identifiées. Il s'agit d'une longue série de modèles, parmi lesquels Piero della Francesca, Pontormo, Bruegel le Vieux, Mantegna mais aussi Caravaggio, etc.

Dans *La Ricotta*, ses références picturales au maniérisme s'explicitent. Le court-métrage en noir et blanc fait surgir



Pier Paolo Pasolini, « Man Washing » (1947).

la couleur à travers la reproduction de tableaux vivants. Les couleurs sont acides et les compositions sinueuses, torturées et aplaties, typiques de ce mouvement. En ouvrant son film sur la reconstitution d'une nature morte — antithèse du mouvement cinématographique —, Pasolini fixe d'emblée sa réflexion : comment faire du cinéma à partir de la peinture ? Le plan d'ouverture est l'annonce de la mort par indigestion de ricotta du *pauvre larron*, une annonce symbolique de l'enjeu du film et de sa problématique. Orson Welles incarne le double de Pasolini : un réalisateur cherchant à reproduire à l'écran deux tableaux : *La descente de croix* de Rosso Fiorentino et *La déposition* de Pontormo. *La Ricotta* fut interdit en Italie car jugé blasphématoire par la critique, une attaque parmi d'autres pour ce réalisateur provocateur et turbulent qui a profondément marqué le cinéma italien.



Pier Paolo Pasolini, Ritratto di Roberto Longhi (1975). Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze.

Bien que dans une forme moins continue et répandue, Pasolini lui-même s'est consacré à la pratique de la peinture, une formation plus que cruciale dans ses choix d'écrivain et de réalisateur. Il résout dans le cinéma sa réflexion sur l'art, le résultat de la communion entre œil et main. Pourtant, dans *Le Décaméron*, le réalisateur, même en tant que peintre, ne renonce jamais à chercher un équilibre entre la documentation et la vision, entre la représentation de soi et l'enregistrement de la réalité. Pasolini compte à son actif dix-neuf peintures et dessins, récemment restaurés et mis à disposition en ligne à l'initiative du Centre d'Études de Casarsa della Delizia. La plupart remontent aux années 1941-1947, quand la fréquentation avec son maître d'arts, Roberto Longhi, auquel il consacre douze portraits, est la plus intense.



Une mise en scène en référence au peintre Giotto di Bondone dont Pasolini incarne le disciple (*Le Décaméron*).

Dans ces images, comme dans le célèbre autoportrait avec une fleur en bouche (de 1947, aujourd'hui conservé aux Archives Bonsanti du Cabinet florentin Vieusseux), Pasolini montre la tendance à laisser les visages inachevés, en accentuant les zones d'ombre avec une technique qui imite vraiment les anamorphoses de Bacon. Les portraits de Pasolini, comme ceux de la cousine Franca Naldini et de la poétesse Giovanna Bemporad, ont cette impuissance face au non fini qui pousse le réalisateur-peintre à ne pas aller plus loin. L'impossibilité d'esquisser plus que les traits du visage s'oppose à la nécessité de donner forme à l'expression, qui trouve son aboutissement en quelque chose d'incroyablement intelligible. Pour que les images sortent de ce statut d'instabilité, il faudra attendre la conversion de Pasolini au cinéma.

Il y a dans ses choix une constante tension entre le désir de retrouver l'exactitude du visible et l'insatisfaction face aux limites du dicible. C'est seulement à ces conditions

que s'explique pour Pasolini «la profonde qualité onirique du cinéma, et aussi son caractère absolu et incontournable concret, disons, objetal»¹. Comme quelque chose que l'on contemple du regard mais qu'en même temps on puisse et qu'on doive toucher du doigt.

Notes

¹ «La profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale» (PASOLINI 1966).

Bibliographie

- PASOLINI, P.P (1966). «Il cinema di poesia», *Marcatré*, 19-20-21-22, aprile 1966, poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, t. I, 1461-1489.
- STOICHITA, V. (1999). *L'instrauration du tableau*. Genève: Droz.
- ZACCURI, A. (2021). «Il demone del non finito Pasolini e la pratica della pittura», *Vedere*, Pasolini, 181, 13.



At Eternity's Gate, Julian Schnabel (2018).

Julian Schnabel

Après des débuts difficiles dans les années 1970, Julian Schnabel, peintre new-yorkais d'origine juive, connaît le succès dans les années 1980 en exposant ses œuvres dans de grandes rencontres et expositions, notamment la Biennale de Venise. Il se fait alors une place parmi les peintres les plus influents de son époque. Schnabel utilise divers matériaux tels que le plâtre, la cire, les photographies, le bois, le velours et la céramique. Abstraites et figuratives, ses peintures à très grande échelle ont souvent des propriétés sculpturales en raison de leur taille, de leur poids et de leur profondeur. Les années 1990, le peintre fait ses premiers pas au cinéma avec la sortie du film *Basquiat*, biopic consacré au peintre Jean-Michel Basquiat. Il poursuit avec *Before Night Falls* sur la vie du poète et écrivain Reinaldo Arenas. Son plus gros succès à ce jour reste le film français *Le scaphandre et le papillon* adapté du livre de Jean-Dominique Bauby qui a reçu de nombreux prix notamment à Cannes et aux Golden Globes. Dernièrement il est revenu au genre du biopic avec *At Eternity's gate*, sur Van Gogh.

Rendu célèbre pour ses peintures sur assiettes, le style artistique de Schnabel se caractérise par ses peintures à grande échelle fixées sur des plaques de céramiques brisées. Il varie les matériaux en utilisant du plâtre, de la cire, du bois ainsi que de la céramique, du velours et

des photographies — et même des planches de surf! Sauvages et expressives, ses œuvres ont reçu un accueil bruyant et sont classées comme néo-expressionnistes par les critiques d'art. La curiosité de Schnabel pour des peintres tels que Van Gogh et Basquiat (lui-même considéré comme l'un de ses plus grands concurrents) est une caractéristique importante de ses films où il expose leurs œuvres devant la caméra.

Son rapport à la peinture impacte non seulement ses réalisations filmiques mais encore la communication qui s'y rapporte, avec notamment des affiches qui empruntent leur esthétique à celle de véritables tableaux.



David Lynch, *Sans titre* (2010).

David Lynch

Plus qu'un simple cinéaste, David Lynch peut aisément être considéré comme un « artiste total ». Qu'entend-on par-là ? Son génie cinématographique est évidemment largement reconnu, mais Lynch est également renommé dans les domaines de la photographie, de la peinture et de la musique. Ses courts-métrages *Six Men Getting Sick* (1967) and *The Alphabet* (1968) illustrent une démarche exemplaire à ce propos : celle d'animer une peinture à l'écran, de voir une œuvre picturale se mouvoir. Dès son premier long-métrage *Eraserhead* (1977), Lynch propose une vision en noir et blanc, presque monochrome, où le



David Lynch, *Eraserhead* (1977).

protagoniste nommé Henry Spencer (Jack Nance) fait l'expérience d'une histoire d'amour qui vire au cauchemar. Les films de Lynch varient dans leur propension à être oniriques dans leur mise en scène et leur contenu. *The Straight Story* (1997) a beau être un de ses films les plus classiques au niveau de la forme (récit linéaire, peu ou pas de recours au surnaturel ou à l'illusion, etc.), les nombreux plans d'ensemble de plaines américaines que le protagoniste Alvin Straight (Richard Fansworth) parcourt sur son tracteur peuvent suggérer un voyage en terre rêvée, semblable à une utopie exprimant un monde serein composé de fresques bucoliques à l'esthétique proche des tableaux du peintre Edward Hopper. Ce dernier a été une influence importante pour Lynch, sans doute séduit par le caractère étrange qui se dégage de ces tableaux épurés qui semblent isoler leurs protagonistes. Une atmosphère en apparence calme qui traduit une aliénation et une tension qui n'ont pas échappé à un grand nombre de cinéastes, de Alfred Hitchcock à Terrence Malick en passant par Wim Wenders. Ce sont les films les plus personnels de Lynch qui s'imprègnent de cette touche hopperesque : la banlieue mécanique propre et artificielle filmée au ralenti de *Blue Velvet* ou les rues de l'Amérique profonde dans *Twin Peaks* et *Twin Peaks The Return* (la série de 2017).

Dans une veine toute différente, *Mulholland Drive* (2001) brosse un tableau hollywoodien proche de la dystopie, où les aspirations artistiques deviennent prétextes à divers vices, complots et trahisons. Certaines scènes du film peuvent être assimilés à des fragments de rêves dont les spectateurs et les spectatrices font l'expérience de manière plus sensorielle qu'intellectuelle. Lynch apprécie l'enfermement, et livre des films claustrophobiques en référence directe aux tableaux de Francis Bacon qu'il admire. Le peintre britannique contraint l'espace de ses tableaux, accentuant la tension douloureuse qui s'en dégage. Les tableaux et les dessins de Lynch eux-mêmes représentent souvent des figures altérées, abîmées. Les déformations de portraits de Bacon se retrouvent chez les monstres qui peuplent ses films, sorte de surgissements horribles éloignés d'un *Elephant Man*, qui accentuent l'atmosphère pesante de ses mises en scène labyrinthiques. À l'instar du visage déformé et fixe de Laura Dern qui apparaît soudain dans *Inland Empire*, ou des visions de Betty/Diane dans *Mulholland Drive*. Les films les plus récents de Lynch ont confirmé l'appétence du cinéaste pour des expérimentations de plus en plus poussées qui mélangent vidéo, effets numériques et montage non-linéaire. Pour mettre à l'écran ses visions cauchemardesques, Lynch utilise souvent son talent de plasticien. Ses techniques de création, quel que soit son support, jouent sur la matière. On retrouve par exemple à de nombreuses reprises le motif de la fumée, certaines architectures particulières, (la maison de *Lost Highway*, dans laquelle il a par ailleurs habité), et, dans presque toutes ses œuvres, des créatures étranges (allant du bébé tout bricolé de *Eraserhead* aux « mystery men » récurrents). Les meilleurs exemples restent ses courts métrages, qui sont de vraies œuvres de plasticiens, c'est-à-dire des dessins/peinture/sculptures, qui, par le mouvement propre au cinéma, « mutent ». Dans ses courts métrages d'après *Mulholland Drive*, il s'agit aussi d'une utilisation d'une esthétique crasseuse de basse qualité, comme dans le très libre *Inland Empire*,

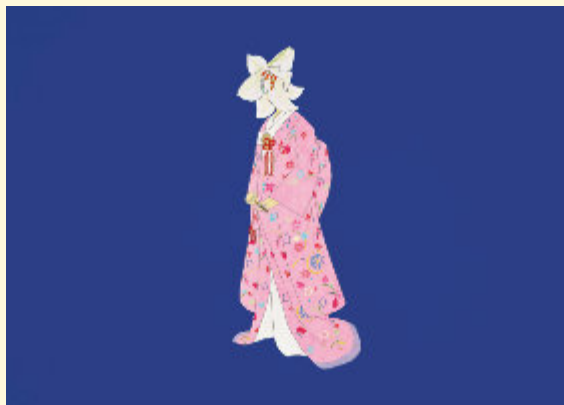
ce qui procure aussi de la matière à l'image. Le surréalisme s'immisce ainsi dans l'univers lynchien de façon visible et matérielle, dont il se sert pour incarner un mal-être profond, et une esthétique presque manichéenne. C'est cette matière qui lie son cinéma à la peinture ; cette façon de créer une esthétique abstraite fortement évocatrice rappelle les manières et techniques avec lesquelles on peut transmettre le mal-être en peinture. L'artiste poursuit encore récemment l'expérimentation des courts-métrages, des clips de musique, des publicités, qui toujours se réfèrent à ce principe sous-jacent de peinture mouvante, principe qui, si on l'en croit et pour notre bonheur, l'a motivé à faire du cinéma.



Hana-Bi, Takeshi Kitano (1997).

Takeshi Kitano

Au Japon, Takeshi Kitano est avant tout connu comme «Beat» Takeshi dans son rôle d'amuseur public sur la TV nipponne, à l'opposé du ton sérieux de son œuvre cinématographique. Une réputation dont il a beaucoup souffert pour s'imposer comme un auteur à part entière auprès des équipes techniques et des spectateurs de son pays. C'est en Europe qu'il rencontre le succès que ses films sombres et mélancoliques méritent. Révélé par *Violent Cops*, son art culmine avec des succès comme *Sonatine*, *Hana Bi*, ou *Dolls*. Également peintre, il débute avec le



Takeshi Kitano, *Sans titre* (1996). Office Kitano Inc.

même « syndrome de l'imposteur » en imitant les tableaux d'autres peintres avant de se forger son propre style, au point d'être exposé dernièrement par la prestigieuse Fondation Cartier pour l'art contemporain.

L'œuvre de Kitano est traversée par une violence crue, soudaine et surprenante le plus souvent. Cinéaste hanté par les thèmes du deuil, de la culpabilité et de la mort, il signe une œuvre de l'épuration inscrite dans un cinéma de genre qu'il revisite. Loin d'esthétiser la violence comme nombre de ses contemporains, il la fait surgir presque naturellement au sein du tissu plus large qu'est le film, portée par des cadres picturaux proches des tableaux qu'il peint en amateur et qu'il va jusqu'à intégrer dans son montage. La peinture est pour lui un exutoire salutaire dont le personnage du policier rendu paraplégique dans *Hana Bi* est l'alter-ego. Les tableaux de Kitano s'imposent au long de ce film, inserts poétiques et paradoxaux qui figent le film non sans créer une continuité. Ils expriment des impressions que les mots seuls ne suffiraient à transcrire. Le réalisateur, victime d'un grave accident de moto qui lui fit frôler la mort en 1994, livre des peintures minimalistes d'influence orientale peuplées d'êtres hybrides dont les aplats et les couleurs vives ponctuent *Hana Bi* avec la soudaineté d'un coup de feu visuel. Leurs représentations décalées de toute réalité répondent aux ap-

proches de Kitano pour rendre compte du monde. Mais ces plans ne sont pas une rupture, ils s'intègrent au style du réalisateur dont les cadres parfaitement maîtrisés sont autant de tableaux, de natures mortes, les peintures sont des parenthèses flottantes qui viennent à la fois ponctuer le film et offrir à Takeshi Kitano les moyens d'un contrôle sur l'œuvre auquel il aspire.



Takeshi Kitano, *Sans titre* (2009). Office Kitano Inc.

Ce rapport douloureux à la création va plus loin dans *Achille et la tortue* où un peintre (incarné par Kitano lui-même) cherche à donner naissance à des œuvres via des procédés de plus en plus violents. Le désir de contrôle est explicité dès le début du film lorsque le peintre encore enfant barre la route d'un tram pour le forcer à s'arrêter afin de le dessiner (plus tard ce sera un bus). Le monde doit littéralement se plier à la volonté du créateur prêt à se mettre personnellement en danger. À la fois pastiche des excès de la création contemporaine et cri de Kitano sur sa difficulté à trouver de nouveaux chemins d'expression, *Achille et la tortue* cherche, selon le vœu du cinéaste, à intégrer dans son montage une approche « cubiste » qui consiste selon lui à « ne pas forcément coordonner entre elles toutes les séquences lors de la réalisation et du montage, un véritable casse-tête pour le cinéaste ». Cette méthode doit pousser le spectateur à voir au-delà des apparences. Le réalisateur japonais problématise son propre rapport à

la création, mais également le rôle du point de vue du spectateur face à cette violence instrumentalisée, « justifiée » par l'acte démiurgique de l'artiste. L'approche cubiste d'*Achille et la tortue*, dans un clin d'œil sans doute involontaire au caractère cyclique des films de Kitano, convoque un art qui, cherchant la représentation de l'objet sous de multiples facettes en tentant d'y intégrer la quatrième dimension, a lui-même été influencé par le cinéma et ses possibilités de points de vues.

Akira Kurosawa

Reconnu dans le monde entier comme l'un des cinéastes les plus influents de l'après-guerre, Akira Kurosawa est, aux côtés de réalisateurs comme Kenji Mizoguchi et Yasujiro Ozu, un grand nom du cinéma japonais. Largement influencé par le cinéma hollywoodien des années 1930 et 1940 représenté par des auteurs comme Howard Hawks ou Frank Capra, Kurosawa n'a eu de cesse d'intégrer à son œuvre une multitude d'influences occidentales, qu'elles soient littéraires (Balzac, Dostoïevski ou Shakespeare) ou relevant de la peinture (Manet et Van Gogh entre autres). Kurosawa débute sa carrière cinématographique en 1937 au sein de la société de production P.C.L. (pour « Photo Chemical Laboratories ») qui fusionne cette même année avec d'autres studios pour former la célèbre Tôhō, société toujours en activité aujourd'hui. Bien que le nom de Kurosawa soit connu aux oreilles du public cinéphile, de surcroît amateur de culture japonaise, il est encore largement méconnu que son ambition était, dans un premier temps, de devenir peintre.

Malgré la richesse et la diversité de la filmographie du réalisateur, nombre de longs-métrages ne semblent pas se rapporter au domaine de la peinture, ou ne laissent pas transparaître à travers leur esthétique. Si on prend l'exemple du film *Ran* (1985), il est vrai que certains plans d'ensemble de champ de bataille s'apparentent à des fresques guerrières, à des images épiques d'événements historiques. Cependant, ce n'est qu'en se penchant sur

le storyboard du film que l'on saisit pleinement la passion du réalisateur pour la peinture: chaque image est un tableau qui aurait pu faire l'objet d'un travail pictural à part entière.

Le film *Dreams* (1990), produit par Steven Spielberg, met littéralement en scène une des inspirations principales de Kurosawa: Van Gogh (campé par Martin Scorsese). Dans une scène emblématique du film, le protagoniste (Akira Terao), véritable alter-ego du réalisateur, rencontre le peintre après être entré dans le *Champ de blé aux corbeaux*, une œuvre datant de 1890. Une discussion portant sur la portée et le sens de la peinture s'ensuit. Pour ce film également, Kurosawa a conçu son storyboard comme une succession de tableaux. Procéder de cette manière lui a permis de concilier ses deux passions: le 7^e art et la peinture.



Akira Kurosawa, croquis réalisé pour *Dreams* (1990).



Akira Kurosawa, *Ran* — « Green Field: Hidetora on the Hunting ». Kurosawa Production inc. Licensed exclusively by HoriPro Inc.

L'avant-garde en peinture et dans le cinéma

De nouveaux langages visuels

En 1895, la première projection des frères Lumière en France va « bousculer le rôle de la peinture laquelle était déjà en train de quitter ses schémas classiques avec l'avènement des impressionnistes » (PAÏNI et COUVREUR 2020). Sous l'appellation d'avant-garde, entre 1900 et 1930, ce sont diverses pratiques picturales — expressionnisme, fauvisme, cubisme, futurisme, suprématisme, constructivisme, dadaïsme, surréalisme, ... — par lesquelles le régime des images est bouleversé. À l'avant-garde de ce nouveau champ — de bataille —, il importe de comprendre les influences réciproques du cinéma et de la peinture. De leur confrontation naissent de nouveaux langages visuels.

Sarah Herren et Julien Dumoulin

Dans le cinéma, le terme d'avant-garde a d'abord été utilisé pour désigner un cinéma qui développe un langage visuel avant tout symbolique. Le sujet du film passe au second plan. Les cinéastes « explorent les possibilités visuelles du film par les cadrages, les mouvements, les rythmes, les jeux de lumière et d'ombre, le symbolisme. Leurs films tendent à devenir de véritables symphonies visuelles » (« Avant-garde », Wikipedia). Le médium lui-même va être exploré : la pellicule sera colorée, l'écran étudié. Il est intéressant de dérouler les principaux mouvements picturaux en regard de leur retentissement dans le cinéma.

L'avant-garde Dadaïste et constructiviste

Les artistes *Dada* sont en quête de liberté absolue — le terme même de Dada est libéré de tout sens ; leur approche remet en question les références artistiques du passé comme la recherche de l'esthétique ou de la forme. Sont ainsi appréciés pour tels les slogans iconoclastes et les associations de textes et d'images, les collages. Les principales références sont Tristan Tzara, Hanna Höch, Sophie Theuber-Arp, Marianne Brandt, Marcel Duchamp. Selon ce dernier, n'importe quel objet peut devenir une œuvre d'art une fois sorti de son contexte et exposé dans un musée (*ready made*). Dada naît à Zürich et se répand en Europe et à Genève, où il est propagé par le peintre al-



Lichtspiel Opus I, Walther Ruttmann (1921).

lemand Christian Schad (1894-1982), puis par le peintre suisse Gustave Buchet (1888-1963) qui s’y essaie un temps avant de développer d’autres formes d’expression.

Des peintres comme Francis Picabia (1879-1953), Hans Richter (1888-1976) avec son film *Inflation* (1928) ou Viking Eggeling (1880-1925) avec *Rythme 21* (1921) ou *Symphonie diagonale* (1925) « expérimentent les pratiques picturales et cinématographiques. Ils trouvent des équivalences entre toile et pellicule (...). Cinéastes autant que peintres, certains transforment leurs toiles en rouleaux que l’imagination du spectateur peut faire défiler comme une monumentale pellicule. Sous leur impulsion, le cinéma ne se borne plus à enregistrer le réel et entre dans l’univers de l’abstraction. » (PAÏNI et COUVREUR 2020)

La réalisatrice Germaine Dulac fait partie de ce mouvement et tourne la *Fête espagnole* (1919). René Clair s’y inscrit avec son film *Entr’acte* (1924), un « ballet visuel marqué par la joie de vivre et de regarder », ou encore Marcel Duchamp par le court-métrage *Anémique cinéma* (1926), film noir et blanc muet de 8’23’’ fait de dix disques optiques, spirales hypnotisantes et de neuf disques de mots tournants. Henri Chomette (1896-1941) réalise un film expérimental intitulé *Cinq minutes de cinéma pur* (1925).

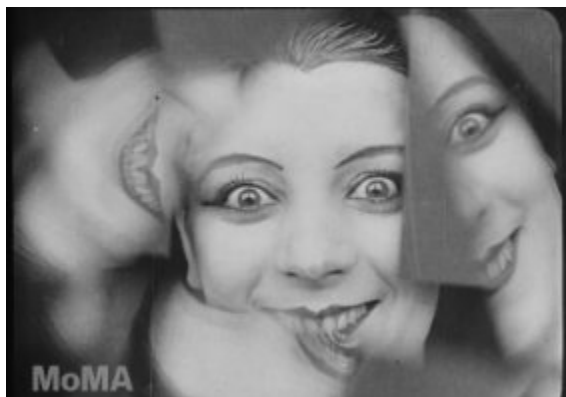
Les peintres Viking Eggeling, Hans Richter, Oskar Fischinger et Walter Ruttmann (1887-1941) avec *Lichtspiel Opus 1* (1925) plongent dans des moyens d’expression radicaux et personnels, sans soucis de répondre à l’attente du public : leurs films sont des expériences visuelles abstraites influencées par les théories de Kandinsky, le constructivisme et le Bauhaus où s’animent formes géométriques

(inspirées des artistes cubistes et futuristes), mais également de la musique. Les essais rejettent toute notion d’imitation, et font recours aux formes basiques (carrés, triangles) tout en se réclamant des structures musicales modernes d’un Debussy ou d’un Schönberg. Ces artistes revendiqueront chacun la paternité de cette « peinture mouvante ». Il est à noter que Ruttmann et Fischinger ont animé leurs films, ce qui n’est pas le cas de Hans Richter et Viking Eggeling qui ont fait appel à Erna Niemeyer, une étudiante du Bauhaus, pour la réalisation de leurs essais.

L’avant-garde fauviste et cubiste

Les peintres du *fauvisme*, art fondé sur l’instinct, privilégient les qualités picturales telles que les formes simplifiées, le cloisonnement des couleurs par le noir, les aplats de couleurs pures et vives séparées de leur référence à l’objet (provocation aux couleurs douces des impressionnistes). Henri Matisse (1860-1954), tête de file de ce mouvement, tissera dès les années 1930 des liens avec le cinéaste Friedrich Wilhelm Murnau, lequel va contribuer à susciter chez lui la passion du 7^e art (en particulier des films de Jean Renoir et René Clair). Matisse aurait affirmé : « je ne représente pas l’instant, je représente la durée, on est contemporain du cinéma ». En retour, il inspirera des cinéastes de la *Nouvelle vague* (Agnès Varda, Jacques Rivette, Éric Rohmer ou Jean-Luc Godard) qui le considéreront comme *le cinéaste du pinceau*, notamment pour sa recherche de l’équilibre entre les formes (PHILIBERT 2019). *Les cubistes* souhaitent peindre au plus près la réalité, comme la peintre suisse Alice Bailly (1872-1938) qui repro-

duit les multiples facettes des nuages et des vagues dans son tableau «Rade de Genève ou vol de mouettes» (1925), ou encore Picasso qui peint le profil et la face des visages de ses modèles sur le même plan et qui affirme : « je ne peins pas ce que je vois, mais ce que je pense ».



Ballet mécanique de Fernand Léger, le cubisme influence le cinéma en retour. Copyright : The Museum of Modern Art, New-York.

Ballet mécanique (1924) de Fernand Léger (1881-1955), *L'inhumaine* (1924) de Marcel L'herbier sont des films associés au cubisme. Dès 1919, les œuvres de Léger reflètent l'influence de l'image cinématographique : ainsi les livres illustrés réalisés avec les poètes Blaise Cendrars ou Yvan Goll jouent avec le vocabulaire du cinéma en introduisant gros plans, recherches typographiques et effets cinétiques. Dès 1925, Fernand Léger déclare : « Le cinéma a trente ans, il est jeune, moderne, libre et sans tradition. C'est sa force (...). Le cinéma personnalise le fragment, il l'encadre et c'est un nouveau réalisme dont les conséquences peuvent être incalculables. »

La figure de Charlot inspire les cubistes qui le représentent dans plusieurs tableaux (Fernand Léger : *Charlot cubiste* ou *Ballet mécanique*, photogramme, 1924). Quant au tableau de Francis Kupka, *L'acier travaille*, une huile sur toile 1927-1928, il inspirera sans doute l'esthétique mécaniste du film *Les temps modernes* de Charlie Chaplin (1936).

Picasso ne s'est pas lancé dans la fabrication de film, mais il aimait fréquenter les salles de cinéma. Selon une thèse originale de Berenice ROSE (2007 : 37) citée par François ALBERA (2008) : « *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) sont peintes non seulement à partir d'une reprise iconoclaste de sources picturales souvent alléguées (Ingres, etc.), mais du phénomène filmique lui-même : la décomposition du mouvement, la transparence du support, les chocs des rapports entre photogrammes ou plans. » Pour elle, « Picasso et Braque s'emparèrent du cinéma comme un agent catalytique — un *deus ex machina* — pour mettre en pièces les conventions de la représentation jusque dans leurs fondations et les reconstruire ». Selon le témoignage de Maurice Raynal, « la bande à Picasso », à Montmartre, allait voir tous les films vers 1907 — et Méliès comme la Loïe Fuller, les films comiques ou les mélés nourrissent leur désir de « jouer » la culture de masse contre l'art élitaire. À cette fréquentation des cinémas s'ajoute une pratique de la photographie qui recherche le moyen de construire le mouvement ou le changement. En 1909, Picasso photographie ses toiles en cours de travail et superpose les négatifs au développement pour obtenir une sorte de « suite » que Rose rapproche de photogrammes. Cet intérêt pour la mécanique même, les procédés, est repéré dans certaines composition de tableaux (Rose assimile certains objets à des représentations d'appareil de projection) et surtout dans une mise en œuvre d'effets du même genre dans un autre ordre (la répétition, la variation, le démembrement du corps, les figures prismatiques, etc.).

L'avant-garde futuriste

Les *futuristes* et *constructivistes* représentent la vitesse et le mouvement par des figures saccadées, témoins de l'industrialisation en cours (locomotive, chevaux, voitures). Le futurisme naît au tout début du 20^e siècle en Italie d'une volonté de représenter le mouvement, le rythme et le dynamisme universel suscités par l'avènement des machines et des nouveaux moyens de transports. Parmi



Norman McLaren au travail dans *À la pointe de la plume* (1951).
Copyright ONF.

La peinture sur film

Cette méthode, qui consiste à peindre directement sur la pellicule à l'aide d'encre cellulosiques pour créer des œuvres animées et colorées, est peut-être le plus bel exemple de la fusion entre le cinéma et la peinture. Le plus grand représentant de cette technique, influencé par des essais comme *La danse hongroise no 5* (1929) d'Oskar Fischinger, et *A Colour Box* (1935) de Len Lye, est sans conteste le Canadien Norman McLaren. Ce dernier a développé cette technique à travers un grand nombre de courts-métrages dès les années 30 où il joue à la fois en respectant le cadre de la pellicule ou en s'en affranchissant totalement, dessinant sur toute la longueur de son support, le film faisant alors défiler une longue œuvre picturale abstraite. Souvent précédés par une musique préexistante qui conditionne leur rythme et leur structure, les films de Norman McLaren sont visibles en ligne sur le site de l'Office national du film du Canada.

les représentant-s de ce mouvement, Natalia Gontcharova (1881-1962) peint *Cycliste* (1913), elle humanise le style en laissant apparaître les expressions du visage de celui-ci alors que ce mouvement s'appuie généralement sur une représentation beaucoup plus mécanique des objets peints. La peintre Benedetta Capa Marinetti (1897-1977) colle elle des pyramides d'étain à son train (*Luce + rumori di treno notturno*, vers 1924) apportant une originalité à ce mouvement classique du futurisme par ses gestes abstraits et libres composant des diagonales. En Suisse, le peintre suisse Gustave Buchet se fait remarquer avec son tableau *Mise au tombeau*, 1919.

Le *cinéma futuriste* est la composante cinématographique du mouvement futuristes du début du 20^e siècle (de 1904 à 1920). Il est marqué par une première phase appelée « ciné-peinture » portée par des frères Arnaldo Ginna (1890-1982) et Bruno Corra (1892-1976) qui réalisent, entre 1910 et 1912, des courts-métrages abstraits en peignant directement sur la pellicule. Leurs œuvres cherchent à reproduire des structures proches de la musique en animant des tableaux qui forment des « rythmes colorés », comme les appellera le peintre Léopold Survage. Y concourt aussi le film de Aldo Molinari (1885-1959, *Mondo baldoria* (*Monde bombance*, 1914)). Dans une seconde phase, le mouvement est représenté par des films comme *Vita futurista*, « film performance » de Giovanni Lista (1916) ou encore *Thaïs* (1917) de Anton Giulio Bragaglia.

L'avant-garde surréaliste

Les *surréalistes* expriment le rêve, l'inconscient (Freud théorise le concept à la fin du XIX^e siècle), en composant des montages photographique comme Dora Maar (1907-1997) ou en peignant des figures oniriques comme Salvador Dali (1904-1989), René Magritte (1898-1967) ou Dorothea Tanning (1910-2012); en Suisse, Meret Oppenheim (1913-1985), qui fréquente le café du commerce à Berne connu pour être un haut lieu de l'avant-garde, réalise des figures où se mêlent arbres, corps et animaux.



Caprice en couleur, Norman McLaren (coréalisé avec Evelyn Lambart, 1949).

Le premier film surréaliste, *La coquille et le Clergyman*, a été réalisé par Germaine Dulac en 1928 d'après un scénario d'Antonin Artaud qui dira de ce film : « J'ai cherché dans le scénario à réaliser cette idée de cinéma visuel où la psychologie même est dévorée par les actes. (...) Ce scénario recherche la vérité sombre de l'esprit, en des images issues uniquement d'elles-mêmes, et qui ne tirent pas leur sens de la situation où elle se développent mais d'une sorte de nécessité intérieure et puissante qui les projette dans la lumière d'une évidence sans recours. »

Il sera suivi du film *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel (1900-1983) et Salvador Dalí (1904-1989), puis du *Sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau (1889-1963). Luis Buñuel réalisera plus tard d'autres films marqués par le sceau du surréalisme comme *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) ou *Le fantôme de la liberté* (1974). Salvador Dalí peindra les décors de la scène du rêve du film *La maison du Docteur Edwards* d'Alfred Hitchcock (1945).

Expérimentation, contemplation et jeux d'images, les avant-gardes et leur liberté de ton auront initié des élans créatifs aussi bien pour la peinture que pour le cinéma, souvent un art interagissant sur l'autre, chez des artistes de plus en plus polyvalents. Leurs œuvres sont des sources d'inspiration renouvelées, notamment pour les cinéastes contemporains où leur esprit est toujours bien vivant.

Bibliographie

ADLER, Laure et VIÉVILLE, Camille (2018). *Les femmes artistes sont dangereuses*. Flammarion.

ALBERA, François (2008). « Cinéma et peinture, peinture et cinéma », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 54, février 2011. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2932>.

DENIS, Sébastien (2007). *Le cinéma d'animation*. Armand Colin.

ELGER, Dietmar et GROSENIK, Uta (2016). *Dadaïsme*. Taschen.

LE BRIS, Véronique (2020). *100 Grands Films de réalisatrices*. ArteEditions.

PAÏNI, Dominique et COUVREUR, Aurélie (2020). *Art Cinéma*. Head Genève.

PHILIBERT, Anne Elizabeth (2019). « "Cinématisme" explore les liens entre Matisse, "cinéaste du pinceau", et le 7e art ». *Franceinfo:culture*. URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/peinture/cinematisme-explore-les-liens-entre-matisse-cineaste-du-pinceau-et-le-7e-art_3628345.html.

PINEL, Vincent (2000). *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Larousse.

ROSE, Berenice (2007). *Picasso Braque and Early Film in Cubism*. New York: Pacewildenstein.

VANCHERI, Luc (2007). *Cinéma et peinture, Passage, partage, présences*. Armand Colin CINEMA.

Web

Anémique Cinéma de Marcel Duchamp (1926) : <https://www.youtube.com/watch?v=eLwlsNK2CGg>.

Cinéma dadaïste : <https://boowiki.info/art/film-mouvements/cinema-dadaiste.html>.

Fernand Léger et le cinéma : <http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/agenda/evenement/fernand-leger-et-le-cinema>.

Germaine Dulac. *La coquille et le Clergyman* : https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Coquille_et_le_Clergyman.

Mooc Centre Pompidou. *Elles font l'art (2021) : elles font les avant-gardes, 1910-1930* : <https://lms.fun-mooc.fr/courses/course-v1:centrepompidou+167002+selfpaced>.



Quand la toile se met à respirer

Tableaux vivants au cinéma

Le moulin et la croix (Lech Majewski, 2011).

Si le travail des peintres est depuis longtemps une source de fascination et d'inspiration pour les cinéastes, rares sont celles et ceux qui se sont risqué-es à le restituer à l'écran. Plus rares encore celles et ceux qui ont réussi. L'opération est difficile, l'illusion devenant double : il s'agit de produire une image filmée, sonorisée et animée à partir d'une image peinte, muette et immobile, traduisant sans trahir les spécificités matérielles du médium. Qui y est parvenu-e a touché à quelque chose d'intangible, magnifiant les émotions esthétiques ressenties face aux tableaux.

Cerise Dumont

Une toile. Ou un panneau de bois. Parfois un cadre. Quelques pigments. La définition d'un tableau peut sembler élémentaire. Pourtant, l'objet dégage quelque chose qui dépasse de loin ces fragments de matière. Un tableau est aussi une image. Cette dualité fait son essence même, à la fois artefact concret et représentation d'une idée. D'une certaine manière, le tableau vient renverser l'allégorie de la caverne chère à Platon : les potentialités des ombres projetées sur le mur sont parfois incomparablement plus riches que les objets physiques qui les font naître.

Relever le défi de l'adaptation d'une œuvre picturale à l'écran n'est pas une mince affaire. Ce genre au croisement des arts représente un exercice d'équilibriste qui, comme le relève Noémie LUCIANI (2011), « est souvent porté par une ambition forte, parfois démesurée, esthétiquement totalitaire ». *Bruegel, le moulin et la croix* (Lech Majewski, 2011) et *Shirley, Visions of Reality* (Gustav Deutsch, 2013) illustrent à merveille cet absolutisme esthétique. Deux films, deux peintres, deux univers visuels distincts mais qui semblent inspirer à leurs réalisateurs les mêmes cheminements de pensée. Qui semblent être nés d'une même manière de regarder les tableaux, se laissant dériver au gré d'une narration rêveuse. Un peu comme si les cinéastes n'avaient pas pu — ou pas voulu — résister au désir de continuer à suivre le fil des peintures qu'ils ont tant contemplées. Comme s'ils avaient besoin de mêler leurs mots et leurs images aux œuvres des artistes qu'ils admirent. Et à leur tour, par le biais de leurs récits, de lancer une invitation au voyage, au songe, à celles et ceux qui seraient touché-es par leurs films.

***Bruegel, le moulin et la croix*, de Lech Majewski**

An 1564. Les Flandres subissent la brutale occupation des Espagnols. Alors que les guerres de religions font rage, Pieter Bruegel l'Ancien achève son chef-d'œuvre *Le portement de croix*, qui représente un vaste panorama peuplé de quelque 500 personnages. Derrière le récit de la Passion

du Christ, on peut y lire la chronique tourmentée d'un pays en plein chaos.

Le film de Majewski plonge littéralement le public spectateur dans la peinture. Le cinéaste y présente à la fois la création du tableau de Bruegel, un traité pointu sur le symbolisme de l'iconographie mobilisée par le peintre et un aperçu de la vie aux Pays-Bas espagnols pendant l'Inquisition, le tout sous couvert de récit biblique. Les narrations s'entrelacent dans d'amples paysages peuplés de villageois et de cavaliers rouges. Aux éléments de la grande Histoire s'ajoutent des scénettes, inspirées par certains des personnages anonymes figurants dans le tableau et qui confèrent au film sa densité si singulière. Parmi eux, on retrouve les figures de Bruegel lui-même (Rutger Hauer), de son ami, le collectionneur Nicholas Jonghelinck (Michael York) et de la Vierge Marie (Charlotte Rampling).

À l'origine, c'est le critique d'art Michael GIBSON (1996), auteur d'une étude sur *Le portement de croix* de Bruegel l'Ancien, qui sollicite Lech Majewski afin de réaliser un film sur ce tableau. Le Polonais n'est pas seulement cinéaste, il est aussi photographe, poète, écrivain, peintre et scénariste. Majewski est si inspiré par l'œuvre de Bruegel qu'il explose rapidement le cadre initial du documentaire et propose plutôt un film d'art et d'essai, dont il co-écrit le scénario avec le critique lui-même. En plus de la mise en scène et du son, le réalisateur en gère aussi directement la photographie (avec le directeur de la photo Adam Sikora) et les décors. Il compose également certains éléments de la musique du film.

Dès la première séquence, le parallèle entre la mise en scène cinématographique et la composition picturale est mis en place. Dans un lent silence, la caméra et l'œil avancent le long d'un décor peuplé de modèles vivants, aussi immobiles que possible, attendant d'offrir au pinceau du maître ses couleurs. Peu à peu émerge la gigantesque fresque où sont habillés, installés et figés dans leurs poses les personnages destinés à figurer sur la toile. Le peintre s'introduit sur le plateau comme un metteur en scène donnant



Le peintre à l'œuvre: le tableau en train de se faire, au sein d'un décor lui-même peint, où ressortent les multiples strates de la picturalité de Majewski.



Personnages anonymes, formant une foule où se confondent le profane et le sacré, la vie et la mort, l'ordinaire et l'exceptionnel.

ses instructions aux costumiers.

«Ma peinture doit raconter de nombreuses d'histoires», se dit à lui-même le personnage de Bruegel au début du film. «Elle doit être assez vaste pour tout contenir. Tout et tous les gens, et il en faut une centaine». Majewski semble reprendre ces mots à son compte, et c'est ainsi une centaine au moins de figurants qui sont filmés et photographiés, de près et de de loin.

Chacun d'entre eux a été inséré séparément au moyen d'effets spéciaux dans le paysage du *Portement de croix*, un processus qui a pris près de trois ans :

[La méthode de Majewski] consiste à mêler, par des techniques numériques, des prises de vue réalisées selon trois manières : avec des comédiens filmés sur fond bleu, intégrés après à divers arrière-plans ; des plans avec acteurs tournés en Pologne, en République Tchèque, en Autriche et en Nouvelle Zélande, dans des paysages choisis pour leur ressemblance avec ceux des peintures de Bruegel et avec un décor en 2D, reproduit selon le travail du maître flamand et peint sur toile par Lech Majewski lui-même. En post-production, Lech Majewski et l'équipe de montage ont minutieusement fondu cet ensemble. Par exemple, ils ont superposé le plan d'un acteur sur fond bleu à plusieurs éléments d'autres prises de vue, avec toile ou en décor naturel, plaçant ensuite

l'image, retouchée en numérique, d'un ciel bleu filmé en Nouvelle-Zélande. (Bruegel, Le moulin et la croix, 2011)

En mélangeant prises de vue réelles, peinture et animation, le réalisateur recrée l'écrasement de la perspective propre au tableau surchargé de Bruegel. Majewski assume l'utilisation d'un numérique visible (incrustations et détournages n'y sont pas toujours parfaits), qui découpe un peu plus les personnages et permet l'intégration d'arrière plans peints pour s'approcher encore plus du style du peintre. Par ce dispositif, le cinéaste parvient à sublimer le tableau en l'ancrant dans une matérialité profondément picturale. Les motifs classiques de la Passion sont présents, se télescopant en faisant fi de la stricte chronologie de la narration biblique. Le martyr du Christ est ainsi représenté dans son contexte global, tout en apparaissant comme un élément parmi d'autres d'un récit bien plus vaste. La Vierge, figure sainte d'une maternité bienheureuse, devient Mater Dolorosa. Elle est soutenue par saint Jean. Tout près d'elle, les saintes femmes en pleurs. Simon de Cyrène est forcé par les soldats à aider Jésus à porter sa croix sur la route du Golgotha. Les deux larrons et les bourreaux sont également présents. Tout laisse entendre que l'événement décisif, celui qui change le cours de l'Histoire, se retrouve perdu dans le tumulte du monde.

Ce chaos est d'ailleurs encore renforcé par tous les per-



Le peintre contemplant la toile d'une araignée, dans un troublant jeu de mise en abyme naturaliste.



Film et peinture se confondent: la caméra fait de chaque plan un tableau soigneusement composé.

sonnages anonymes du tableau, que Majewski intègre à son œuvre. Des enfants qui jouent ou se chamaillent. Des colporteurs. Des villageois allant au marché. Des badauds curieux, qui attendent l'exécution. Des musiciens. Des couples. Des animaux. Des trépassés dont les yeux sont arrachés par les corbeaux. Surplombant tout cela, «le meunier devant son moulin se trouve posté au même endroit que la figure de Dieu le Père, observant la terre depuis son trône dans les nuages» (LEUCK 2008). Le moulin devient ainsi une métaphore du cosmos qui tourne jour et nuit au-dessus de nos têtes. Autant la croix symbolise la mort, le spirituel et le divin, autant le moulin est synonyme de vie, dans tout ce qu'elle a de concret et de profane.

Comptant presque comme un personnage à part entière, ce moulin est d'ailleurs «une histoire à lui seul, un dispositif gargantuesque mêlant prodige numérique et vieille charpente avec ses grincements et les coups sourds dont il résonne», que Majewski intègre à la bande originale du film. «Le claquement des sabots de bois, le tonnerre des sabots des chevaux, les haches des bûcherons et les marteaux qu'on entend inévitablement de part et d'autres: tous ces sons accompagnent la progression du récit tout en prenant une valeur philosophique» (SCHWINKE 2011). Grâce à ce prodigieux travail sonore, le film acquiert une singulière qualité immersive. On n'est plus simplement plongé dans le tableau, mais bien dans la vie au temps

de Bruegel, du moins telle qu'on l'imagine aujourd'hui. Ce quotidien est représenté «dans ses moindres détails et sans effets de style, hormis le grand faste visuel, tout en respectant la vision de l'artiste» (DOM 2011). Les images gagnent en densité, au point que le film se transforme en une véritable expérience sensorielle. Tout est lié pour composer un récit profondément vivant. L'odeur de la farine et du levain se mêle à celle de la sueur et du sang. Les croassements des corbeaux et les gémissements des suppliciés se font le bruit de fond de la vie ordinaire. On est au 16^e siècle, et la mort hante chaque instant du quotidien des gens simples représentés dans le tableau. Dans ce contexte, «le peintre se compare à une araignée qui doit capturer le regard du spectateur dans sa toile — un terme qui peut autant faire référence au réseau de fils tissés par l'insecte qu'au tableau ou qu'à l'écran sur lequel est projeté le film. À partir d'une esquisse, les explications de l'artiste subliment l'œuvre par le sens profond dévoilé». (DOM 2011)

Lumière, couleurs et compositions font de chaque plan un chef-d'œuvre de picturalité. L'illusion est saisissante, pourtant, à l'instant où l'on se perd dans la contemplation, les êtres s'animent, les cadres bougent, et des sons s'échappent de la toile: c'est bien du cinéma. Si la différence entre les médiums est que «le peintre fige le temps dans son œuvre alors que le cinéaste conçoit son œuvre



Pieter Bruegel l'Ancien, *Le portement de croix* (1564). Huile sur panneau de bois, 124x170 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

en sculptant le temps» (DOM 2011), force est de constater que le réalisateur polonais parvient à brouiller les frontières entre ces arts. Car le travail de Majewski s'apparente incontestablement à celui de Bruegel :

Il faut retrouver en deçà de la toile la pose originelle, ses teintes, son tremblé, son imperfection tout entière, avant qu'elle ne trouve à s'aplanir sous le pinceau du maître, éternisée. Et tandis que le modèle se dédouble entre la toile et l'objectif, la caméra construit plan par plan, comme trait par trait, une image de tableau. (LUCIANI 2011)

***Shirley, Visions of Reality*, de Gustav Deutsch**

Changement de décor. Un intérieur quelconque. Sobrement meublé, presque trop dépouillé. Malgré — ou peut-être en raison de — tout l'espace laissé nu, la sensation de huis clos est étouffante. Dans cet intérieur, une femme (Stephanie Cumming). Souvent seule, parfois en compagnie d'autres gens. C'est toujours la même, ou plutôt, à chaque fois, ce n'est ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. Pour les besoins du récit, elle s'appelle Shirley. Shirley est une comédienne américaine, que l'on suit de 1931 à 1963. Elle se parle à elle-même dans des moments de so-

litude dont le silence n'est rompu que par la radio ou les bruits de la ville. Comme perdue dans ses pensées, elle partage ses sentiments et ses réflexions sur l'art, le cinéma, la liberté et le monde dans lequel elle vit.

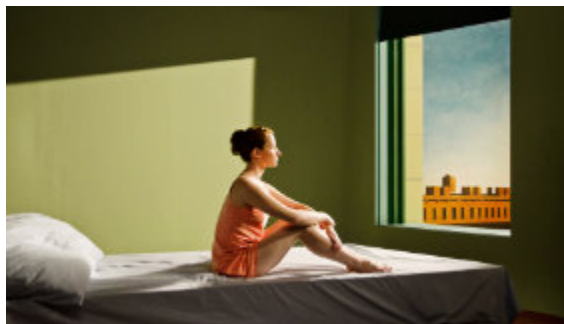
Le cinéaste autrichien Gustav Deutsch a exercé comme architecte, décorateur, monteur, artiste-multimédia et enseignant. Pendant neuf ans, il travaille avec sa compagne, l'artiste Hanna Schimek, à la reconstitution minutieuse des tableaux du peintre américain Edward Hopper (1882-1967), pour finalement en tirer *Shirley, Visions of Reality*.

À la frontière du cinéma et de l'art vidéo, le film de Deutsch est composé de treize scènes de 5 à 7 minutes, tournées quasiment en plans fixes et presque entièrement en plans-séquences. Chaque scène reprend un tableau du peintre, en reconstituant avec minutie décors, cadrages, couleurs et lumières jusque dans leurs détails les plus irréels.

Irréels, car l'inquiétante étrangeté qui émane de ces toiles est sans doute en partie due à l'illusion de réalité qui s'en dégage. Les objets sont représentés avec soin, mais lorsque l'on tente de recréer l'espace en trois dimensions, on se rend compte que quelque chose ne va pas. Derrière les ambiances si particulières de Hopper, un jeu d'échelle troublant vient perturber l'œil, sans que l'on sache bien pourquoi. En regardant mieux, on finit par se rendre compte que les lits sont démesurés, les fauteuils trop étroits et que les tables penchent dangereusement. Les personnages sont comme perdus dans ces décors impossibles, d'où la sensation de solitude qui se dégage de ces tableaux.

Alfred H. Barr, directeur du MoMA de 1929 à 1943, qualifiait Hopper de « maître en dramaturgie picturale ». Il est vrai que ses toiles exsudent une atmosphère singulièrement cinématographique. Dans un article consacré au peintre, Éric TARIANT (2020) résume ainsi son univers :

Petites villes aux rues désertes qui suintent le vide et l'ennui et où le temps semble comme suspendu, froides métropoles faites d'alignements géométriques rendant impossible toute interaction entre êtres vivants, mystérieuses maisons victoriennes



Shirley, l'incarnation d'une solitude.

plantées sur des collines ou à la lisière de forêts étouffantes. Hopper a en effet l'art de susciter, dans ses œuvres, un climat de mélancolie, d'étrangeté et de menace.

Ces tableaux invitent souvent au rêve. Hopper est un virtuose du hors-champ et ses personnages semblent toujours tournés vers un ailleurs, même — et surtout — lorsqu'ils apparaissent plongés dans leur monde intérieur. Ne montrant jamais l'action en train de se faire, le peintre offre plutôt au public spectateur la possibilité de tout imaginer, laissant chacun libre de se raconter à soi-même ses propres histoires.

Deutsch propose une démarche à contre-courant. Au lieu de projeter sur les toiles un récit personnel totalement imaginaire, il tente de retrouver derrière les œuvres du peintre hyperréaliste un peu de la réalité vécue qui les a inspirées. On suit ainsi Shirley lorsqu'elle visite Paris, vit à New York où elle traverse la crise des années 30, occupe des emplois alimentaires, joue pour Elia Kazan, subit le maccarthysme, voit son couple s'étioler, soutient la lutte pour les droits civiques... Elle est une presque anonyme, qui, en vivant sa vie, témoigne de son temps.

En recréant et en animant les toiles de Hopper, le cinéaste poursuit sa recherche artistique autour du *found footage*, une technique consistant à récupérer des pellicules ou des bandes vidéos dans le but de fabriquer un autre film :

Je travaillais à partir d'extraits de films déjà existants. À travers le montage, le son et la musique, je



Images et sons créent une sensorialité dissonante, les visuels numériques se heurtant à la texture de la bande sonore et générant une sensation d'anachronisme.

cherchais à créer un nouveau sens, à déterrer quelque chose qui ne faisait pas forcément partie des intentions premières des réalisateurs. Je voulais créer de nouveaux récits en me basant sur des matériaux préexistants, et c'est également ce que j'ai fait pour Shirley. La seule différence étant que ces matériaux étaient des peintures. J'ai donc trouvé, si l'on peut dire, 13 tableaux, 13 instantanés de récits.

(COUTAUT 2013)

Dans un procédé proche de celui du cadavre-exquis, Deutsch utilise les peintures de Hopper comme les pièces imposées d'un puzzle dont il serait libre de créer l'image générale. Le réalisateur invente l'histoire intime de Shirley en l'inscrivant dans le contexte global de son époque, jalonné par de grands événements. Pour ce faire, le travail sur le son s'avère crucial.

Les voix des passants, le bruit des voitures, le cri des mouettes, un chien qui aboie, une chanson qui passe à la radio, le bruit du métro aérien qui traverse Manhattan, le rire d'un enfant... les sons créent des images que nous ne pouvons pas voir. Nous avons dû rechercher ces sons pour les enregistrer, nous en avons téléchargés quelques-uns sur des bibliothèques en ligne. Avec Christoph Amann, qui était responsable du son, nous avons créé un monde acoustique à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des ta-

bleaux, en nous rapprochant le plus possible des sons authentiques de cette époque. (...) Les sons sont aussi importants que les images car ils les animent.

(COUTAUT 2013)

Tout au long du tournage et lors du travail de post-production, Deutsch s'attache à reconstituer les peintures dans leur dimension physique, matérielle. Une telle démarche s'avère techniquement ardue, comme le confie le cinéaste :

Hanna Schimek était responsable du concept global de couleur, Jerzy Palacz le chef-opérateur, et Dominik Danner le chef-éclairagiste, étaient tous aussi obsédés que moi par la réussite de notre entreprise. Il leur fallait prendre en compte non seulement les plans-séquences, mais aussi les gros plans, les zooms, les panoramiques, et tous les déplacements des acteurs. J'avais dessiné un story-board précis pour chaque plan, afin de pouvoir régler chaque détail avec l'équipe et de nous organiser très en amont. Nous n'avons jamais eu l'intention de corriger numériquement en postproduction ce que nous avons du mal à atteindre manuellement. Si quelque chose s'avérait impossible à obtenir, nous l'acceptions. Nous n'avons jamais utilisé de fond vert, nous n'avons remplacé aucune couleur, nous n'avons rajouté aucune ombre par la suite. Nous avons utilisé uniquement des couleurs monochromatiques pour les murs, les sols et les meubles, ce qui accentuait



Décor peint, lumières crues et personnages lisses composent une atmosphère irréaliste, aux arêtes trop tranchantes pour sembler vraies.

Hopper et les cinéastes

Hopper est sans doute le plus cinématographique des peintres. Cinéphile lui-même, il est l'artiste moderne qui a le plus influencé les cinéastes. Des réalisateurs comme David Lynch, Alfred Hitchcock, Wim Wenders, Jim Jarmusch ou encore Michelangelo Antonioni se réclament de son œuvre.

Comment expliquer un tel engouement ? Pour le réalisateur suisse Lionel Baier, « Hopper a d'abord un ADN profondément américain dans sa manière de confronter la nature et le monde civilisé, en idéalisant la première et en se méfiant du second. C'est le peintre de la nostalgie, du temps qui passe, ce qui est le propre du cinéma. Il a aussi un sens aiguisé du montage. Ses tableaux sont des moments arrêtés, dont il faut imaginer l'instant d'avant et d'après. » (MARTIN 2020)

Au-delà de ces éléments très narratifs, on peut également relever le sens aigu de la mise en scène du peintre. Ses cadrages soignés, ses couleurs tranchées et ses lumières crues, artificielles, qui évoquent celles des projecteurs des plateaux de tournages témoignent d'une sensibilité visuelle forgée par le 7e art.

encore l'aspect déjà très artificiel du film, qui le rend proche à la fois du cinéma d'animation et du Pop Art. Nous avons fait tout cela à la main car cet aspect concret et tangible était fondamental pour nous.

(COUTAUT 2013)

Que l'on soit emporté ou non par son film, dont le visionnage peut s'avérer difficile, le pari de Deutsch est réussi. L'ambiance singulière des toiles de Hopper est reconstituée avec précision. Le silence assourdissant qui émane de ses peintures se retrouve à l'écran. La solitude. L'ennui aussi, parfois.

Dans une phrase aujourd'hui célèbre, l'artiste et théoricien de l'art Maurice Denis a proposé une définition de ce qu'était la peinture : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Tout comme le cinéma, avant d'être un drame, une histoire d'amour ou un documentaire, est essentiellement une suite d'images lumineuses projetées sur un écran.

Pourtant, ces dernières transcendent leur réalité matérielle et emportent tout sur leur passage. À commencer par leurs spectateurs et spectatrices. Ces images portent le poids de multiples imaginaires, celui de leur créateur comme

ceux de qui les regardent. Elles ouvrent un horizon d'infinis. Les images inspirent les images, et la magie survient. Leur contemplation fait naître des histoires, et grâce au cinéma, ces récits se mettent à vivre.

Références et bibliographie

COUTAUT, Gregory (2013). « Entretien avec Gustav Deutsch », *FilmDeCulte*, 19.04.2013.

DOM (2011). « [Critique] Bruegel, le moulin et la croix (Lech Majewski) », *Silence... Action ! Horizons critiques sur le cinéma*, 18.11.2011.

Bruegel, Le moulin et la croix (2011). Dossier de presse du film. Dulac Distribution.

GIBSON, Michael Francis (1996). *Le portement de croix de Pierre Bruegel l'Aîné*, Paris.

LEUCK, Krista (2008). « Le portement de croix de Peter Bruegel l'Aîné », *Canal Académies*, 16.03.2008.

LUCIANI, Noémie (2011). « "Bruegel, le moulin et la croix" : Pieter Bruegel l'Ancien, star de cinéma malgré lui », *Le Monde*, 27.12.2011.

MARTIN, Marie-Claude (2020). « Edward Hopper : le peintre adulé des cinéastes », *RTSCulture*, 02.2020.

SCHWINKE, Théodore (2011). « Bruegel, Le moulin et la croix », *Cineuropa* — le meilleur du cinéma européen, 04.03.2011.

TARIANT, Éric (2020). « Les dramaturgies picturales d'Edward Hopper », *Le Temps*, 07.02.2020.



Le Vincent que l'on connaît (ou pas ?)

Vincent Van Gogh (Willem Dafoe) dans *At Eternity's Gate* (Julian Schnabel, 2018).

Tout le monde connaît de près ou de loin l'un des peintres les plus célèbres du monde : Vincent Van Gogh, incompris par sa génération, trop en avance sur son temps, qui mourra sans avoir connu le succès. Pourtant celui qui suscitait dans les années 1880 le mépris est celui aujourd'hui que l'on admire et que l'on respecte, et dont les œuvres sont désormais considérées comme majeures dans l'histoire de l'art. Mais Vincent ne serait pas Van Gogh s'il n'avait pas été également un mythe, empreint de folie, malade et tourmenté. Connaissons-nous vraiment Van Gogh ? Que décidons-nous de retenir de lui ? Et quoi de mieux que le cinéma pour (tenter) de montrer « l'ampleur Van Gogh » ? Comment ses couleurs, ses paysages et son personnage sont-ils représentés à l'écran ?

Louise Tanner

La vie de Vincent Van Gogh a inspiré de nombreux cinéastes, comme Vincente Minelli avec *La vie passionnée de Vincent Van Gogh* (1956), qui choisit de montrer l'univers du peintre à travers des décors aux couleurs vives,

ou plus récemment Dorota Kobiela et Hugh Welchman avec *Loving Vincent* (2017). Ceux-ci ont choisi de se plonger directement dans les peintures de Van Gogh : contrairement à un tableau qui représente une peinture figée dans le temps, ce n'est pas moins de 65'000 peintures réalisées

à la main par plus de 125 artistes du monde entier qui défilent de manière fluide à l'écran, inspirées des tableaux du peintre. Film d'animation toutefois interprété par de vrais acteurs, le film ajoute une touche de suspense qui rend l'histoire de Van Gogh unique en son genre. Mais dans cet article l'on reviendra sur encore deux autres films : *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991) et *At Eternity's Gate* de Julian Schnabel (2018). Ces deux cinéastes ont exposé le peintre à l'écran de manière totalement différente.

Julian Schnabel, avant d'avoir été cinéaste, a été peintre lui aussi. Avec son *Bachelor of Fine Arts* en 1973 et une bourse d'étude obtenue auprès du *Whitney Museum of American Art*, il débute sa carrière d'artiste en 1976, avec une première exposition à seulement 25 ans. Cependant, alors qu'il commence à se faire une réputation, celle-ci est remise en question avec l'entrée en scène de Jean-Michel Basquiat, de 15 ans son cadet. C'est d'ailleurs ce sujet qu'il évoquera dans son premier film en tant que réalisateur en 1996, *Basquiat*.

Après d'autres films comme *Avant la nuit* (2000), qui relate également la vie d'un artiste, l'écrivain Reinaldo Areinas, ainsi que des films inspirés de romans, comme *Le scaphandre et le papillon* sorti en 2007 (qui est l'un des films les plus connus de sa filmographie), c'est en 2018 que Julian Schnabel nous offre une version de la vie de Van Gogh encore différente de celle de ses prédécesseurs. Interprété brillamment par Willem Dafoe, nous suivons, d'Arles à Auvers-sur-Oise, un peintre solitaire qui aime la nature et les longues promenades pour trouver l'inspiration. Ce Vincent-ci ne découle pourtant pas d'une caricature simpliste de l'artiste. Ici pas de paysages aux couleurs vives qui tourbillonnent. La caméra nous plonge directement dans la tête de Vincent. Le spectateur ou la spectatrice devient Van Gogh, voit ce qu'il vit, et comment il vit ; le film se centre presque uniquement sur la manière dont Van Gogh perçoit son entourage, et non l'inverse. La caméra effectue des mouvements rapprochés et légèrement saccadés pour montrer le déséquilibre de son es-

prit, et pour traduire une certaine poésie dans la perception de son environnement — appuyée par une musique très minimaliste au piano, très éloignée des pièces lyriques qui accompagnent habituellement les personnages fous.

Même lorsqu'elle se fait objective et qu'elle observe Vincent dans le cadre, la caméra demeure comme branchée par un fil invisible à l'esprit troublé du peintre. Tandis qu'on l'accompagne dans ces dernières pérégrinations, on se surprend à avoir la conviction de le comprendre : c'est ce niveau d'intimité qu'atteint le film. (LÉVESQUE 2018)

Un rapport d'intimité qui possède par ailleurs un autre enjeu, puisque Schnabel ne cache pas la dimension très personnelle de son film :

Je crois que c'est mon film le plus personnel. Le scaphandre et le papillon (2007) était déjà un film fondamental pour moi. Il parlait d'un homme prisonnier de son propre corps et de son rapport à la vie, tout en étant filmé à la première personne. At Eternity's gate est aussi filmé à la première personne et cette fois j'évoque ma relation à la peinture, qui représente toute ma vie. Mais le film parle de beaucoup d'autres choses aussi. (STRAUSS 2019)



Vincent observe la nature.

Dans *At Eternity's Gate*, Vincent se promène, souvent seul, dans une symbiose avec la nature parfaitement représentée par le film. Lorsque nous voyons Willem Dafoe, un pinceau à la main, un paysage et sa toile devant lui, le temps se suspend : les images qui défilent devant nous nous hyp-

notisent, nous sommes plongé-es dans l'univers du peintre, on ne pense plus qu'au déroulé de la peinture qui s'étale peu à peu.

Gauguin demande à Van Gogh pourquoi il a besoin de peindre en regardant la nature, pourquoi il veut copier ce qu'il voit. Et Van Gogh lui répond que, chaque fois qu'il regarde un paysage, il voit quelque chose qu'il n'a jamais vu. Il ne s'agit donc pas de copier mais de faire l'expérience du regard. (STRAUSS 2019)

C'est qu'en effet le regard est primordial dans le film : la caméra, c'est le propre regard de Vincent sur la nature, celui des autres lui importe peu, il n'écoute pas les jugements extérieurs : «*At Eternity's gate* n'est pas un film pour expliquer Van Gogh, mais pour le voir » (STRAUSS 2019), tel qu'il est seul face à la nature, aux critiques, aux gens. Car finalement, malgré sa volonté de montrer sa vision aux gens, Vincent se retrouve démuné et seul face à cette immensité qu'est la nature et sa réalité.

Malgré la chaleureuse consolation, malgré le soutien que la nature lui apporte, l'artiste est finalement seul. Il ne peut plus percevoir les relations, ne peut plus lire le plan qui lui indique sa place dans le monde. (WALTHER et METZGER 2001)

Malgré tout, il continue à vivre et souhaite faire des tableaux pour nous aider à mieux vivre, nous offre son regard et sa vision des choses, sa réalité.

Dans mon film, Van Gogh dit qu'il veut montrer aux gens comment il voit la réalité car il a l'impression que sa vision est plus vraie, plus proche de la vie, et peut aider les gens à se sentir plus vivants. Quand le docteur Gachet lui dit qu'il est en train de se perdre avec ses tableaux qui perdent les gens, il répond : « Je suis mes tableaux ». Je peux dire la même chose : je suis mes tableaux, je suis mes films. Quand je serai mort, c'est ce qu'il restera de moi. Van Gogh a laissé ses tableaux à la porte de l'éternité pour nous les donner à voir. (STRAUSS 2019)



Affiche du film *At Eternity's Gate*.

Quelques vingt-huit ans plus tôt, en 1991, Maurice Pialat propose un film surprenant. Loin des représentations de la vie torturée du célèbre peintre, son *Van Gogh* fuit les clichés, et montre un portrait bien différent de l'image que l'on entretient de lui.

Contrairement au choix de Schnabel de montrer la vie de Van Gogh à Arles, à l'hôpital Saint Rémy, et pour finir à Auvers-sur-Oise, Pialat choisi de ne montrer que les derniers jours de la vie de Van Gogh (interprété par Jacques Dutronc), alors qu'il réside chez le docteur Gachet (Gérard Séty). Si l'oreille est évoquée, elle n'est pas coupée : cette prise de liberté nous met sur la piste choisie pour cet énième portrait de Van Gogh. Ici, pas de souci historique — c'est une fiction avec toute la liberté qu'elle permet. Les derniers jours de Van Gogh sont avant tout l'évocation d'un monde idéalisé, celui des impressionnistes, des guinguettes, des déjeuners sur l'herbe au bord des canaux, une déclaration d'amour de Pialat à un monde vu par l'intermédiaire de Van Gogh.

Vincent, par choix du réalisateur, est dans ce film ouvertement antipathique et déprimé par le manque de reconnaissance. Mais il est aussi joyeux, fêtard, sans une once de folie. Contrairement au film de Schnabel, le regard de la caméra change : c'est ici d'un point de vue externe que nous observons la descente aux enfers de Van Gogh. Pas

de fioritures donc, autour de sa magnifique œuvre, de ses 75 tableaux peints en 80 jours à Auvers-sur-Oise, nous le voyons tel que les gens de l'époque le voyaient : quelqu'un de malade, qui laisse éclater ses pulsions sexuelles et ses accès de colère, et qui n'est pas doué en peinture.



Vincent (Jacques Dutronc) et Marguerite Gachet (Alexandra London).

Les relations avec son entourage sont davantage mises en évidence que chez Schnabel. Quand nous étions développés dans une bulle et concentrés sur le regard du peintre et sa manière de voir les choses, chez Pialat au contraire la bulle éclate, le regard nous amène à nous sentir concernés également par le cas de Vincent. La société entière le regarde et le méprise, et nous aussi. Ce Vincent-là nous est montré plus malheureux que jamais, avec un sentiment de vide et de désintérêt pour tout, un mal qui va devenir de plus en plus insoutenable, jusqu'à son suicide, le 29 juillet 1890.

Mais Van Gogh, le peintre, celui à qui on voue un tel respect aujourd'hui, est presque effacé de l'écran. On ne verra que deux fois Jacques Dutronc peindre sur une toile. Pourquoi omettre un élément si important ?

À la sortie de Van Gogh en 1991, Jacques Dutronc qui obtiendra bientôt le César du meilleur acteur pour sa subtile prestation, témoigne dans Le Monde, « On a dîné, il m'a dit : — Tu fais le film !, et en parlant de Van Gogh, il disait aussi : — Si on faisait un policier, à

la place ? » Sa conception, donc, était que ce personnage ne savait pas qu'il était Van Gogh. (CNC 2021)

Oublier le peintre, pour se rapprocher de l'homme tel qu'il est, à fleur de peau, fragilisé par tous ses échecs. C'était là le souhait de Pialat car comme Schnabel qui se reconstruit à travers Vincent, le Van Gogh de Pialat se confond presque avec le cinéaste. Vincent est Pialat dans ce film.

Il pourrait s'agir ici d'un trait du cinéma moderne : l'emprunt par Pialat d'une figure culte du passé aux fins d'autoportrait plutôt qu'une vision tragico-romantique et hagiographique — à la manière de Minnelli — des contradictions entre l'art et la vie. (...) Mais ce Van Gogh est aussi un film sur le cinéma et une troublante et fondamentale réflexion du cinéaste sur la place qu'il occupe dans l'histoire contemporaine de son art. (GAUVILLE 2018)

Avant d'être réalisateur, Maurice Pialat avait aussi été peintre, comme Schnabel. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il suit d'abord des cours d'architecture, puis de peinture à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Mais il doit renoncer à sa carrière de peintre car elle ne lui permet pas de gagner sa vie. C'est dans les années 1950, après avoir acheté sa première caméra, que Pialat découvre le monde du cinéma.

Pialat était connu pour être réalisateur absolument odieux — Dutronc en parle de manière amusante — et comme beaucoup d'autres réalisateurs-peintres, il semble faire du cinéma par défaut, alors qu'il aurait préféré être peintre. Van Gogh est évidemment son alter-ego, un outsider qui, seul contre tous « essayait simplement de peindre à [sa] façon » — et c'est d'ailleurs lui et non Dutronc qui tient le pinceau dans les rares scènes où l'on voit Van Gogh peindre. Tout comme le peintre, le cinéaste a commencé sa carrière tardivement, et comme lui, il a essayé plusieurs échecs, notamment avec *La gueule ouverte* en 1974, un tel désastre financier que sa société Lido Films a fait faillite et que le réalisateur a dû attendre quatre ans avant de pouvoir à nouveau réaliser un long-métrage. En 1987,

avec *Sous le soleil de Satan*, qui remporte la Palme d'or au festival de Cannes, Pialat se fait siffler pendant la remise du prix — il s'adressera d'ailleurs à la foule en colère, très fièrement : « Je ne vais pas faillir à ma réputation : je suis surtout content ce soir pour tous les cris et les sifflets que vous m'adressez. Et si vous ne m'aimez pas, je peux vous dire que je ne vous aime pas non plus. »

Pialat n'est pas un cinéaste de l'explicatif, du narratif. Il confie qu'il souhaite avant tout émouvoir le public avant qu'il ne comprenne le film, ce qui a pu l'exposer à certaines critiques, car des émotions comme l'extase et la haine peuvent s'entrechoquer. On a reproché à Pialat un cinéma trop sombre, trop brut. Le peintre raté que l'on voit à l'écran serait alors la vision du réalisateur de lui-même. Le portrait de Van Gogh ne serait-il alors qu'un prétexte pour déverser une rancœur personnelle ? Pas seulement, car le portrait tend à l'universel :

L'artiste, aussi génial soit-il, a rarement été autant poussé dans ses retranchements, incarné fabuleusement par Jacques Dutronc en peintre inguérissable. Mais l'immensité du film tient à ce qu'il atteint, au vertige qu'il suscite. Un tournis dû à la confrontation essentielle que met en scène Maurice Pialat : Van Gogh met l'Homme face à ses peurs, à ses échecs, à l'abîme de l'Art. (...)

Ce qui semble attirer profondément Maurice Pialat dans ce récit, c'est le portrait fragile d'un artiste, qui nourrit son art de sa propre chair. Van Gogh se laisse vaciller, paraît ne pas lutter contre ses démons pour tirer de son mal-être une essence de virtuose — encore — incompris. (NICOLAS)

Pialat choisit donc un style épuré, démuné de toute fantaisie colorée, pour offrir au spectateur un portrait de Van Gogh nourri par sa propre expérience d'artiste, afin de s'interroger sur le rôle de l'artiste et de montrer toute la complexité et la cruauté de l'âme humaine. Schnabel, quant à lui, choisit de montrer l'invisible : plongé dans l'esprit du peintre, nous devenons Vincent et voyons le monde



Vincent Van Gogh (Jacques Dutronc) seul.

à travers ses yeux. Les deux cinéastes nous livrent deux portraits majestueux qui, au-delà de la simple dimension biographique, envisagent la vie de Vincent Van Gogh de sorte à en faire, chacun à leur manière, une réflexion sur le statut de l'artiste dans la société et sur son rapport au monde.

Bibliographie

- CNC (2021). « Van Gogh, Pialat et la caméra-pinceau ». https://www.cnc.fr/cinema/actualites/van-gogh-pialat-et-la-camerapinceau_1568710.
- GAUVILLE, Hervé (2018). *L'attrait de Vincent Van Gogh*. Crisée : Yellow Now, coll. « motifs ».
- LÉVESQUE, François (2018). « À la porte de l'éternité » : l'artiste en lui-même », *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/543117/a-la-porte-de-l-eternite-l-artiste-en-lui-meme>.
- NICOLAS, Pierre (s.d.). « Van Gogh — Critique du film de Maurice Pialat », *Le bleu du miroir, Reflets cinématographiques*. <http://www.lebleudumiroir.fr/critique-van-gogh-pialat/>.
- STRAUSS, Frédéric (2019). « Julian Schnabel : 'At Eternity's gate' n'est pas un film pour expliquer Van Gogh, mais pour le voir », *Telerama.fr*. <https://www.telerama.fr/cinema/julian-schnabel-at-eternitys-gate-nest-pas-un-film-pour-expliquer-van-gogh,-mais-pour-le-voir,n6133249.php>.
- WALTHER, Ingo F. et METZGER, Reiner (2001). *Van Gogh, l'œuvre complet — Peinture*. Taschen.



Peter Greenaway sur le tournage de *Nightwatching*.

Peter Greenaway

« Les tableaux manquent de musique »

Peter Greenaway est une figure de proue du cinéma britannique. Révélé avec son second long-métrage *Meurtre dans un jardin anglais*, son cinéma intense n'a cessé de se réinventer pour explorer un langage libéré des contraintes d'une narration littéraire pour redonner à l'image la place qui lui revient de droit.

Un cinéma exubérant et baroque

Peter Greenaway est un cinéaste paradoxal qui proclame depuis longtemps la mort du cinéma sans cesser d'en réinventer les codes. Dans un style provocateur qui mêle une esthétique héritée de la peinture flamande et hollandaise du 17^e siècle, aux méthodes d'incrustations et de fusions facilitées par le numérique, ses films font le pari de redonner à l'image sa prégnance face à des œuvres jugées comme des héritières de la littérature. Faire du cinéma un art de l'image mieux qu'un art du texte, se libérer du diktat de ce dernier pour explorer des formes narratives moins conventionnelles, tel est le pari que cet auteur s'amuse à répéter film après film, auto-convaincu de l'échec programmé d'un tel projet.



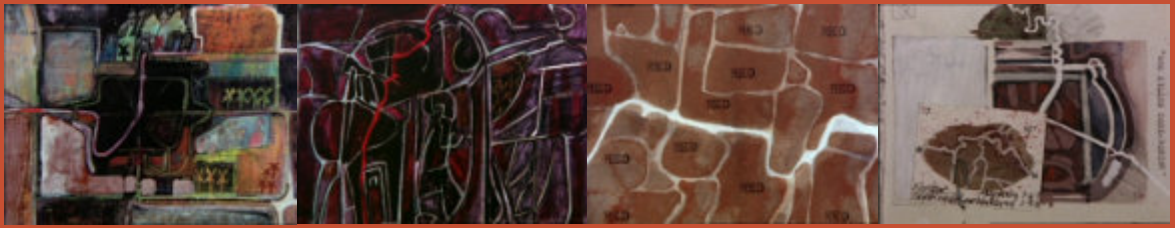
Shells, Peter Greenaway ; le cadre, la structure apparente, le contenu encyclopédique, les listes, la symétrie, la répétition, toutes les problématiques du plasticien/cinéaste résumées en un tableau.

Lui-même plasticien, le Britannique qui vit et travaille à Amsterdam intègre très tôt la peinture dans son processus filmique. Une œuvre radicale comme *A Walk Through H* (sous-titrée « Réincarnation d'un ornithologue ») explore une suite tableaux qui évoquent des cartes, et synthétise l'amour de cet auteur pour les enquêtes, les listes, les oi-

seaux et propose à l'écran les peintures modernes du réalisateur lui-même. Greenaway appartient à la catégorie des artistes totaux à la manière d'un Lynch : outre le dessin et la peinture, il propose des documentaires, des téléfilms et des installations en parallèle de son parcours de cinéaste. Ses tableaux sont le plus souvent peints à l'acrylique, en séries. L'idée de répétition, de reformer un matériau précédemment présent, de contenu encyclopédique et instructif, de rendus altérés qui laissent apparaître des traces de leur construction ; tous ces éléments habitent également son cinéma. Greenaway est très disert concernant son travail qu'il théorise et explique volontiers.

Après un premier long-métrage intitulé *The Falls*, sorte de mockumentary qui dresse sous forme de liste — caractéristique de la structure de ses films — les portraits par ordre alphabétique de victimes d'un « Événement violent inconnu » — une nouvelle fois en lien avec des oiseaux —, Greenaway se fait connaître avec son second long-métrage et premier film de fiction : *The Draughtsman's Contract* (Meurtre dans un jardin anglais). Salué par la critique, le film qui dépeint l'engagement d'un dessinateur par la femme d'un noble anglais pour effectuer les dessins de douze vues de son domaine, pose les bases d'une problématique qui traversera autant l'œuvre cinématographique que plastique de l'artiste : celle du point de vue, et de la différence entre ce que l'on voit et ce que l'on imagine ou sait. Pour Greenaway, un peintre peint ce qu'il sait, c'est-à-dire que la représentation qu'il donne se double d'un contenu signifiant intégrant un savoir supplémentaire que le dessinateur de *Meurtre dans un jardin anglais* manque précisément, inversant au cours du film son rapport aux habitants du domaine et à son environnement qu'il prétendait maîtriser.

Cette réflexion s'ancre plus largement dans la problématique d'un cinéma attentif à la question du regard et de la perception du public. Peter Greenaway avait organisé en 1993 une vaste installation à Genève portant précisément sur cette question du regard : en disposant à travers



Les tableaux filmés de Greenaway (*A Walk through H*).

la ville une série de petits escaliers débouchant sur une lucarne qui créait pour le lieu concerné un cadre nouveau, son projet *The Stairs* démontrait le rôle de l'artiste dans la manipulation de la perception du public spectateur et l'importance de la structure dans tout point de vue. Les cadres ainsi créés proposaient une histoire entièrement nouvelle, simplement en imposant un nouveau regard. Cette question habite et nourrit une filmographie de l'excès revendiquée par le réalisateur à travers des œuvres qui mettent en image des figures elles-mêmes excessives : l'architecture monumentale de Louis Étienne Boulée dans *The Belly of an Architect*, le cannibalisme comme allégorie des dérives du capitalisme dans *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, ou encore la théâtralité religieuse dans *The Baby of Mâcon*.

Ce dernier exemple est une étape supplémentaire pour illustrer ce désir assumé pour l'excès : *The Baby of Mâcon* est une suite de mises en scènes baroques intriquées censées rejouer à la cour de Cosimo III de Médicis la naissance prétendument miraculeuse d'un enfant présenté comme le Messie dans la ville de Mâcon où toutes les femmes sont frappées d'infertilité. Le film met donc en scène une représentation où le public prend bientôt une part active aux tableaux joués, brouillant les frontières du spectacle qui convoque une imagerie religieuse très appuyée. L'enfant est instrumentalisé tour à tour par les différents protagonistes. À nouveau Greenaway s'interroge sur le point de vue — ici sur la crédulité du public devant n'importe quel spectacle. L'imagerie violente et sexuelle est là pour générer une réaction devant une mise en scène provocatrice et iconoclaste qui rapproche l'église avec le théâtre.

La provocation, si elle est assumée, n'est cependant pas gratuite ; elle incarne selon les mots du réalisateur le « voyage [de l'artiste] par procuration dans les lieux que nous ne pouvons pas atteindre » (ABOAGORA 2014). En cela Greenaway place sa démarche dans la lignée du théâtre jacobéen et d'auteurs comme Sade, Céline ou Bataille. La réalité est une illusion dont le cinéma peut aider à définir les limites, sans souci d'un quelconque naturalisme vain.



L'espace théâtral et l'imagerie iconoclaste (*The Baby of Mâcon*).

Au commencement était l'image

En termes de structure, les films de Greenaway peuvent se rapprocher d'un mouvement comme l'Oulipo, où l'invention formelle — sous forme de défi — ouvre de nouveaux champs d'expression qui se détachent des contraintes d'une narration classique. Loin d'ignorer les critiques qui lui reprochent de privilégier la forme au contenu, il fait de la structure une obsession qui, à la manière d'autres avant-gardes, devient précisément l'enjeu de ses œuvres. Ce désir de se détacher du texte dont il fait son



Le tableau comme source d'intrigue (*Nightwatching*).

cheval de bataille est paradoxal dans la mesure où, pratiquement, le cinéma de Greenaway reste particulièrement bavard et sonore, entre les dialogues, les voix off et la musique. Il ambitionne d'imposer un cinéma de l'image avant tout, et non un cinéma qui soit une illustration du texte comme c'est le cas actuellement dans la majeure partie des films. Un pari osé qui prend ses références dans la peinture, l'auteur étant bien conscient de l'illettrisme visuel de l'essentiel du public spectateur. La peinture est chez le réalisateur un élément primordial qu'il considère bien supérieur au cinéma. Adam n'a pu nommer les choses qu'en les voyant d'abord, ce qui fait dire au cinéaste que la Bible se trompe en affirmant qu'au commencement était le verbe. Au commencement était l'image et les codes de cette image nous parviennent à travers des siècles de peinture. Des symboles aux vanités de la peinture baroque, en passant par l'utilisation de codes chromatiques (par exemple la transformation dans un même plan de la teinte de la robe d'Helena Mirren dans *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*), cet imaginaire s'illustre par un foisonnement érudit de références picturales, marque de fabrique aisément reconnaissable du réalisateur. Greenaway intègre vite des surimpressions, des transparences et des vignettes qui surchargent le cadre, des procédés facilités par la production numérique. Considérant que le cinéma est un art jeune, il se sert des outils de la révolution numérique pour les faire évoluer. Le cinéaste n'est au fond pas différent d'un peintre qui développe sa technique en observant les maîtres qui l'ont précédé : il copie et répète des œuvres existantes sans se soucier de la référence au monde qui l'entoure. Pas étonnant donc d'apprendre l'affection du cinéaste pour Alain Resnais dont il admire le style et les thèmes, ou encore Sergueï Eisenstein auquel il consacrera un film en 2015, *Eisenstein in Guanajuato*, faisant du passage du réalisateur soviétique au Mexique pour le tournage de son film inachevé *Que Viva Mexico* le moteur d'une intrigue où Eisenstein devient le centre d'influences culturelles multiples qui le transformeront artistiquement et sexuellement.

Adam n'a pu nommer les choses qu'en les voyant d'abord, ce qui fait dire au cinéaste que la Bible se trompe en affirmant qu'au commencement était le verbe.

Les influences picturales qui habitent ce cinéma sont principalement issues du baroque flamand et hollandais. Une image chargée, contrastée, où règne un clair-obscur et une composition théâtrale. Rembrandt trouve tout particulièrement grâce à ses yeux. Il lui consacra deux œuvres en 2008 — un film de fiction, *Nightwatching (La ronde de nuit)*, et un documentaire, *Rembrandt's J'Accuse* — qui sont deux faces d'une même pièce, invitant le public à l'analyse du célèbre tableau éponyme du peintre hollandais. L'image devient alors selon les vœux théoriques du réalisateur le moteur narratif, de son analyse découle toute une série de concepts qui permettent de plonger dans le paysage politique et culturel des Pays-Bas au 17^e siècle. Les deux films posent divers postulats qui font du tableau de Rembrandt la dépicition d'une scène de crime, tableau dans lequel le peintre aurait disséminé nombre d'indices qui permettraient d'élaborer divers récits accablants pour ses commanditaires. Le documentaire explicite toutes ces théories en une magistrale leçon d'histoire de l'art qui peut être vue comme le making-of des intentions de la *Ronde de nuit*.

Ironie, sexe et mort

Regrettant qu'il manque à la peinture sa bande-son, le réalisateur donne à la musique une place de choix dans toute sa filmographie. Sa rencontre avec Michael Nyman marquera une longue collaboration et le style minimaliste de ce disciple de Reich et Glass sera pour beaucoup dans l'identité des films de Greenaway. Le caractère répétitif de la musique de Nyman en fait un élément particulièrement facile à manipuler et à monter. Ce qui ne signifie pas pour autant que le compositeur ne dispose pas d'une liberté créatrice ; en lieu et place de thèmes imposés, Greenaway propose — selon sa propre méthode de création — des structures dont Michael Nyman peut s'emparer, évitant à la musique d'être assujettie à l'image. Cette relation donne aux passages musicaux un caractère ironique recherché par Greenaway — et présent également



Collages et superpositions, le numérique multiplie les axes de lecture (*Goltzius and the Pelican Company*).

à travers les exagérations de ses mises-en-scènes — pour qui la musique n'est pas accessoire mais doit se faire remarquer comme élément structurant à part entière. Cette réinvention de l'esthétique du cinéma culmine dans *Goltzius and the Pelican Company* (Goltzius et la compagnie du Pélican), où les collages et surimpressions de Greenaway sont mis en parallèle avec les travaux du graveur hollandais Hendrik Goltzius, qui utilisait les dernières techniques de son époque pour mettre en image des contenus érotiques, sous couvert d'illustrer des propos bibliques. Ici, comme avec *The Baby of Mâcon*, se joue un dialogue entre la représentation théâtrale dans le film et la part de plus en plus active prise par le commanditaire — le margrave d'Alsace — et sur les limites entre réalité et fiction. Les films de Greenaway sont toujours une mise en scène entre Éros et Thanatos, la vie se résumant pour lui en cette formule lapidaire : on est sur Terre car deux personnes ont



L'image surchargée, la mise en abîme de la représentation (*Goltzius and the Pelican Company*).

baisé et on meurt. Les limites que le cinéma impose au niveau des contenus sexuels sans doute empêché certaines velléités du réalisateur qui aime pousser ses acteurs et actrices, rêvant souvent de comédiennes prêtes à tout donner pour les besoins d'une œuvre. Comme la mort (la décomposition dans *A Zed and Two Noughts*, le cannibalisme dans *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, le jeu des meurtres dans *Drowning by Numbers*), le sexe est un catalogue de pratiques et de recherches scéniques proposées pour pousser toujours plus loin la transgression. Ainsi *Goltzius et la compagnie du Pélican* s'attarde sur des tabous sexuels dépeints dans la Bible pour réfléchir sur le pouvoir des images et la limite de la liberté d'expression.

Peter Greenaway nous le promet : ce qui suivra le cinéma sera bien plus excitant ! Ses propres projets ne rechignent pas à conceptualiser des films matériellement impossibles

à réaliser ; *The Quadruple Fruit* est un film de science-fiction destiné à être projeté sur une multitude d'écrans simultanément à la manière de certaines de ses œuvres de plasticien. La relative rareté de sa production est largement due aux difficultés à financer des œuvres radicales qui peinent à être distribuées. L'auteur, lui, ne manque pas d'idées et concède avoir dans ses tiroirs plusieurs scénarios prêts à être tournés. À l'aube de ses quarante ans, ce Britannique joyeux et espiègle ne semble pas vouloir cesser ses explorations de sitôt.

Sources

European Graduate School EGS (2002). *Media and Communication Studies Program Department*. Saas-Fee Switzerland.

ABOAGORA (2014). Keynote Lecture Peter Greenaway : The Cinema is

Dead, Long Live the Cinema : Taming the Shrew of Chaos : Ordering the Frame & the Narrative Wednesday 14th August 2014.

<https://www.sbpj-projects.com/> Site officiel de l'artiste.



Goya en Buerdos (Carlo Saura, 1999). Cinémathèque Suisse.

Regard féminin

Par ce thème croisé sur la peinture et le cinéma, je veux considérer la place accordée aux modèles et personnages féminins. En effet, ces deux arts ont en commun d'avoir glorifié l'image de la femme, une certaine image de la femme. Mais je souhaite mettre en lumière leur *beauté entière*, rendre compte de leur talent et de leur personnalité.

Artemisia à la recherche d'un enseignement à la hauteur de ses potentiels.

Sarah Herren

Je sais que je vais être confrontée à des plafonds de verres, je veux les débusquer. J'ambitionne de mieux comprendre mes ressentis devant un écran, mes sentiments de femme bafouée parfois, je cherche des accroches d'identification, trop rares au 21^e siècle pourtant. Je veux, qui sait, trouver ce pouvoir transformatif des images qui devrait contribuer à plus d'égalité.

Sur un plan pratique, ce regard féminin, celui que j'adopte par réflexe, opère déjà en amont de l'analyse du film lui-même. Ce regard doit me servir à repérer les obstacles entravant le travail artistique des femmes et sa visibilisation en identifiant, par exemple, les sous-représentations non justifiées des réalisatrices ou des figures féminines.

Sur un plan théorique, pour l'analyse des films, je m'appuie sur le concept de *regard féminin* ou *female gaze*, qui valorise la place des personnages en tant que sujet et non pas en tant qu'objet — la femme ayant été traditionnelle-

ment objectivée dans les images de peinture ou de cinéma. Après avoir tenté de cerner le concept de *regard féminin*, j'explorerai les questions suivantes : dans quelle mesure ce *regard féminin* est-il présent dans les films choisis ? Est-il possible de traiter la figure du « modèle » selon un regard féminin ?

Afin d'illustrer ma réflexion, je choisis de me concentrer sur *Artemisia*, d'Agnès Merlet (1997) et *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma (2019), tout en évoquant plus brièvement *Shirley*, *Vision of reality*, de Gustav Deutsch (2013) et *La belle noiseuse*, de Jacques Rivette (1991).

La sous-représentation des femmes peintres et réalisatrices : un double plafond de verre

Nos recherches (non exhaustives) nous ont conduites à la conclusion qu'il n'était pas évident de mettre au jour des femmes à la fois peintres et cinéastes (contrairement

aux hommes qui dès le début du cinéma ont développé cette polyvalence, notamment dans le mouvement Dada¹. Signalons tout de même que des artistes plasticiennes ont néanmoins très tôt participé à la création de décors peints, comme Alice Guy dans la première fiction du cinéma intitulé «la Fée au chou»². Il a été plus aisé de trouver des biopics qui racontent les parcours exceptionnels d'artistes comme Artemisia Gentileschi (1593-1656), Séraphine Louis (1864-1942) ou encore Margaret Keane, née Peggy Doris Hawkins (1927-)³. Au final, la double sous-représentation historique des femmes dans la confection de film et chez les peintres nous a contrainte à proposer une moindre représentation des réalisatrices dans notre sélection (2 sur 11 et 0 sur 4 pour les courts-métrages); en somme, nous voilà confrontée malgré nous à ce fameux plafond de verre objectivement difficile à franchir étant donné les conditions de production à la base notablement moins favorables pour les femmes, ces dernières étant globalement moins diffusées et moins soutenues financièrement⁴.

Le concept de regard féminin (ou *female gaze*)⁵

Le *regard féminin* est révolutionnaire, car il considère la femme en tant que *sujet*, elle-même et dans ses actions; il est porteur de *subjectivité*: avec lui, la figure féminine dispose, comme l'homme, d'un libre arbitre dans tous les aspects de sa vie, d'une liberté d'expression de ses idées et de ses émotions, de ses mouvements, une capacité d'autodétermination relativement à son corps. Lui accorder une place en tant que *sujet* c'est aussi reconnaître qu'elle n'est pas soumise à un destin du fait de son appartenance à un genre, qu'elle détient, comme l'homme, la prérogative de faire des choix, qu'elle a le droit de défendre son autodétermination.

Sans avoir de définition unique, ce concept existe depuis le début du cinéma⁶, mais il n'a pas guère été théorisé jus- qu'ici. Il avait pourtant déjà été mis en avant en 1981, no-

tamment par Françoise AUDÉ (1981): historienne et critique de cinéma, elle y fait l'analyse pointue des rôles joués par les femmes dans les films des années 60 et 70, depuis *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim (1956) jus- qu'à la fin de la Nouvelle vague. Elle aspire, notamment, à un processus d'identification pluriel et multiple, difficile à trouver alors en tant que spectatrice confrontée à des modèles stéréotypés, issus d'une approche masculine du féminin et de l'amour (cf. son avant-propos intitulé *cinéma, identification et situation*).

En 1985, Alison Bechdel, une bédéaste états-unienne, proposera le test de Bechdel, une manière d'évaluer un produit culturel selon la manière dont les femmes y sont représentées: un film passe le test s'il contient, parmi ses person- nages, au moins deux femmes ayant une conversation entre elles, dont le sujet n'est pas un homme. Selon le site *be- chdeltest.com* la moitié des films seule- ment passent la rampe⁷. Nous pourrions nous y pencher également.

Dans son livre *Le regard féminin, une révo- lution à l'écran*, Iris BREY (2020: 77; cf. CHOLET 2021) développe le concept en im- pliquant le public qui doit pouvoir non seulement s'iden- tifier, mais surtout participer et se transformer. Sa défini- tion «repose sur une esthétique du désir»:

S'il fallait proposer une grille de lecture pour caracté- riser le female gaze, voici les six points qui me semblent cruciaux: il faut narrativement que: 1/ le personnage principal s'identifie en tant que femme; 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue; 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal. Il faut d'un point de vue formel que: 1/ grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressente l'expé- rience féminine; 2/ si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le male gaze⁸ découle de l'inconscient patriarcal); 3/ le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en re-



L'affiche des Guerrilla Girls luttant pour plus de visibilité des femmes dans les musée (1989).

gardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur).

Ce concept valorise la *subjectivité* du personnage féminin sans omettre l'importance du corps, de l'érotisme, en lui donnant une nouvelle dimension consciente qui part du point de vue féminin. Le corps féminin est valorisé pendant le rapport, ce qui permet de sortir d'une sexualité asymétrique où le désir féminin est mis à mal. Cette approche, permet de créer de nouvelles images et de nouveaux ressentis pour le public, car la femme n'est plus objet, mais sujet dans son rapport au corps, ce qui est relativement nouveau dans l'histoire du cinéma. «Ce que les rétines retiennent, c'est qu'une femme qui dit «oui» est sexy, qu'un corps en capacité d'agir est excitant et non plus le contraire.» (BREY 2020 : 186)⁹

Le concept est *inclusif*, car il sollicite les hommes comme les femmes: le film peut être tourné aussi bien par une réalisatrice que par un réalisateur; il appelle à sortir des conditionnements, souvent cachés en chacun-e d'entre nous, homme ou femme.

Le concept est *esthétique*, car il ouvre des champs formels et des imaginaires nouveaux à explorer, encore peu connus du cinéma centré jusqu'ici surtout sur une mécanique plus ou moins consciente de *male gaze*. Il offre de conquérir

de nouvelles sources d'inspiration pour les artistes, de capter des héritages et d'en créer (BREY 2020 : 167). Il invite à une *esthétique* pleine qui ne s'attarde pas sur une partie de la femme: son visage, sa corporalité complète compte. La femme n'a plus à être petite (CHOLET 2021 : 57 sq), silencieuse ou physiquement plaisante selon les critères du *male gaze*. On vise une femme-sujet dont on montre les passions, les talents, les personnalités, la vie intérieure, par le corps. Et non plus «une femme porte-manteau sans regard», une plastique «parfaite», mais impersonnelle et interchangeable¹⁰.

Le féminin et le masculin sont perçus non comme des concepts éternels disant ce que sont ou doivent être les femmes et les hommes, mais comme deux types de subjectivités corporelles historiquement et socialement construites qui englobent d'innombrables variations individuelles¹¹.

Ce concept possède un *potentiel transformatif*¹². Sa visée dynamique avec le public appelle à rendre conscients les esprits de ces expériences sensorielles nouvelles et permet à leur mémoire de se parer de nouvelles images, les esprits d'un nouveau sens critique sur les questions sensibles du respect de la sensibilité féminine. Utiliser le *female gaze*, comme outils d'analyse, c'est donc remettre en question

la structure patriarcale représentée au sein d'un film, mais aussi dans l'organisation de la critique qui a élevé certains films au rang de chefs-d'œuvre et pas d'autres, et ce parfois sans se poser la question de la reproduction des stéréotypes discriminant par l'effet conditionnant des images¹³.

Un regard féminin tronqué dans le film *Artemisia*

Artémisia Gentileschi (1593- vers 1654) est une figure majeure de l'art et la femme la plus connue des peintres baroques italiens. L'artiste montre très jeune des aptitudes hors normes¹⁴. Aussi assidue que volontaire, elle se voit refuser un cursus de peintre académique et donc un accès à la pratique du dessin de nu féminin et surtout masculin. Elle apprendra la technique grâce à l'enseignement de son père, peintre lui-même, jusqu'au jour où un nouveau maître accepte de la prendre comme élève et la viole. Un procès s'ensuit, au cours duquel, en pleine audience publique, elle doit subir un examen gynécologique; elle est également soumise à la question par le supplice des

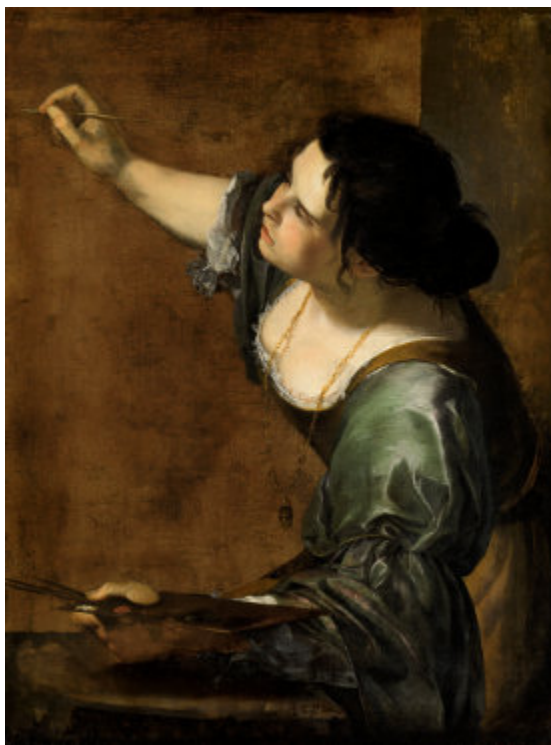
«sibilli»: quelqu'un passe une corde entre ses doigts et la resserre, afin de tester sa sincérité. Elle aurait pu perdre l'usage de ses mains et donc sa capacité de peindre, ce qui heureusement ne survint pas. Suite à cet évènement, elle quittera Rome pour s'installer à Florence, en 1612-1613.

Le film *Artemisia* a le mérite de dénoncer les injustices sociales vécues par cette artiste d'exception du fait de sa condition de femme. Il peut néanmoins prêter le flanc à la critique. Tout d'abord, le viol subi par la peintre est transformé en un amour contrarié. C'est comme si un film d'époque ne pouvait pas se passer d'une histoire d'amour, même tragique¹⁵. De plus, si Artemisia y est mise en valeur dans sa ténacité d'apprendre à peindre en tant que femme, seules deux années de sa vie sont prises en compte: celles

d'apprentissage chez Agostino Tassi jusqu'à la fin du procès (1610-1612), ce qui ne rend pas compte de la peintre innovante et reconnue qu'elle deviendra.

En effet, l'artiste va rapidement acquérir une renommée, et devra répondre à des commandes qui afflueront de toute l'Italie et des cours européennes. Elle sera ainsi conduite à voyager et finira par ouvrir son propre atelier à Naples. Elle ne se cantonnera pas au simple portrait et au thèmes religieux en vogue, mais abordera audacieusement des motifs mythologiques et bibliques, des natures mortes ou des compositions déployées en grand format. Elle peindra

semble-t-il aussi son propre viol en trompe l'œil dans l'une de ses toiles. Selon les termes de Laure Adler dans *Les femmes artistes sont dangereuses*: «Elle prend le pouvoir dans la peinture et, par ses thèmes, ses couleurs, ainsi que par ses visions de la mythologie, offre une réinterprétation radicale de la féminité, rompant également avec ce



Artemisia Gentileschi, *Autoportrait en allégorie de la peinture* (vers 1638-1639). Londres, The Royal Collection.

que certains attendent de la peinture : pouvoir regarder des femmes lascives, abandonnées, douces, faibles, prêtes à s'offrir. Les femmes d'Artémisia ont des corps puissants, des poses réfléchies, des regards intenses. On les imagine en train de penser, d'agir (...).» Ces femmes ne correspondent pas aux canons de Léonard de Vinci selon lequel «les femmes doivent laisser paraître des gestes pudiques, les jambes serrées étroitement, les bras rassemblés, la tête basse, inclinée» (ADLER et VIÉVILLE 2018 : 15-16).

Après sa mort, Artemisia Gentileschi va tomber dans l'oubli jusqu'à ce que l'historien de l'art Roberto Longhi ne la redécouvre aux alentours des années 1920¹⁶. Le film fait abstraction de cette partie géniale et glorieuse de la vie de l'artiste, reproduisant de ce fait en partie, comme en écho, le processus d'oubli dont Artemisia a fait l'objet durant des siècles et privant les artistes peintres d'un magnifique sujet d'identification.

Modèle

Dans la peinture, les femmes sont souvent des modèles passifs, des corps érotisés, odalisques nues offertes au public¹⁷, personnages aux visages inexpressifs ou encore figurés dans des attitudes et des esthétiques conformes à la place de la femme dans la société patriarcale.

Dans l'*Allégorie du triomphe de Vénus*, de Bronzino, Vénus embrasse Cupidon, mais la façon dont son corps est placé n'a rien à voir avec le baiser avec Cupidon : «il est tordu afin d'être mieux offert au voyeurisme de ce spectateur invisible. Le regard de ce spectateur apparaît comme une force d'aimantation qui l'aspire vers lui. Ce tableau est fait pour éveiller sa sexualité à lui, il n'a rien à voir avec la sexualité de la femme.» (BERGER 2014)

Or, le propos du regard féminin est aussi d'appeler à un regard érotique différent, un regard où l'*égalité serait érotisée* qui laisse sa part à une approche réaliste et non pas seulement fantasmée sur les femmes. Une esthétique du pluriel, non-reproductible et aventureuse¹⁸. Ce regard se retrouve-t-il dans les films que nous avons choisis ?

***Shirley, vision of reality*: une émancipation trompeuse du tableau**

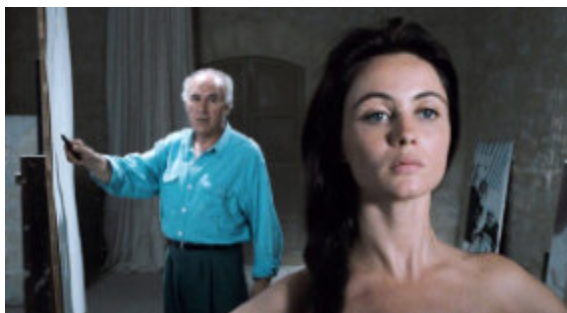
Dans *Shirley, vision of reality*, le personnage féminin est à la fois modèle des tableaux du peintre Edward Hopper (1882-1967) insérés dans l'image du film (quand le plan est fixe) et à la fois comédienne lorsque sa silhouette se dégage du tableau dans un effet magique. Cependant, elle ne prend jamais tout à fait vie. Elle s'intéresse à la politique et à son temps, hésite à quitter son amant, mais elle ne parvient à s'exprimer que sur le mode «off», elle ne peut s'adresser à aucun auditoire, elle est confinée dans des intérieurs trop vides, comme enfermée dans la transparence de sa propre existence. Sa beauté filmée — peinte —, son métier de comédienne ne l'émancipent pas, au contraire. Les couleurs parées des plus belles lumières divertissent et détournent de l'essentiel, son discours. Elle n'a pas de libre arbitre, elle suit son conjoint en sacrifiant ses activités professionnelles sans avoir prise sur sa vie, sans réel accomplissement. Au cours du film, on sent l'immobilité revenir tout à fait jusqu'à la scène finale de la chambre à coucher où elle est étendue, en attendant dans l'ennui, et ne bougeant plus même lorsque son conjoint entre dans la pièce, redevenant définitivement... une belle au bois dormant, un bel objet peint. Les rôles sociaux ne sont pas remis en question et son destin est scellé. Ainsi, on aurait tendance à conclure que le film, esthétique certes, ne libère pas la femme, qui demeure somme toute captive à tout jamais dans son tableau.

***La belle noiseuse*: l'ambiguïté**

Dans *La belle noiseuse*, la figure de modèle soudainement dénudée par le peintre est poussée dans ses limites physiques et émotionnelles, souvent sans explication. Une tension existe entre le peintre et son modèle à qui il commande de manière impérieuse et parfois brutale des poses difficiles, inconfortables, douloureuses.

On pourrait être tenté de penser que le film tient du *male gaze*: l'homme-sujet domine, la femme-objet subit.

L'homme regarde la femme selon ses propres critères esthétiques et érotiques, la femme se donne à regarder, silencieuse, sage comme une image... Ce qui est attendu d'elle depuis son enfance dans les codes homme-femme. Peu importe ce qu'elle ressent ; à elle de gérer sa colère intériorisée. «La toute-puissance de la subjectivité et du regard masculins a pour conséquence que les femmes apprennent à s'envisager comme un spectacle offert aux hommes et au monde en général. Tout l'être féminin est façonné par ce rapport, par cette conscience permanente d'être vue, ce qui peut l'empêcher d'accéder à ses propres désirs, sensations et sentiments.» (CHOLET 2021: 218)



Emmanuelle Béart dans *La belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991).

La modèle semble se plier aux caprices du peintre, le rapport de force est donné. Lui ne montre pas de considération pour elle, ce qui la met en colère, mais elle ne l'exprime que de manière détournée, ce qui est socialement attendu d'une femme dans les codes du patriarcat (CHOLET 2021: 226, *Histoire d'une silenciation*). On attend presque — cela n'arrive pas — que le peintre, joué par le rugueux Piccoli, lui lance : *tu es belle quand tu es en colère*, ce qui serait une manière de l'objectifier, de ne pas tenir compte de sa subjectivité de personne sensible. Elle ne reçoit aucune rémunération pour le travail ni pour le temps qu'elle accorde au peintre. Celui-ci ne lui accorde aucune reconnaissance, pas même pour le geste incroyable de faire don de sa beauté ou son envie d'entrer en relation avec lui ! Quant à sa compagne (Jane Birkin), elle vit l'expérience de moins loin qu'elle ne semble l'afficher et avec une inquiétude

croissante. La relation entre le modèle et l'épouse reflète une fausse absence de jalousie et une fausse solidarité entre les deux personnages féminins, ce qui relève du *male gaze* classique : il faut que les femmes soient concurrentes pour valoriser l'homme. Les deux femmes souffrent et sont considérées comme de beaux objets, finalement encombrants... La modèle s'enfuit lorsque le peintre lui présente son tableau, comme si elle avait vu un monstre. Comme punie de s'être pensée belle. Punie de refuser la vie en couple.

Toutefois, c'est peut-être un film qui finalement dénonce la condition de modèle, rôle tenu généralement par des femmes pour les peintres. Par le film, la modèle, joué de manière très crédible par Emmanuelle Béart, peut s'animer : de personnage féminin en nu passif, dans un cadre quasi sans dialogue, elle devient néanmoins expressive autrement, elle donne à voir, à sentir le calvaire qu'elle subit. Le public peut aisément se mettre à sa place — on en a le temps, le film dure suffisamment pour faire connaître une forme d'ennui, le réalisateur s'attardant lourdement sur des plans d'atelier sans que l'intrigue n'avance. Par le cumul des moments pénibles endurés, le film réussit à nous faire prendre conscience des affres vécues par la modèle, ce qui est sa force. Toutefois un doute subsiste, demeure l'orchestration du regard voyeur du public sur le modèle justement, trois heures durant (!)... était-ce bien nécessaire ?

Portait de la jeune fille en feu : un regard féminin

Dans le *Portait de la jeune fille en feu*, la figure d'Artemisia Gentileschi rode et semble se réincarner sous les traits du personnage de Marianne qui, elle aussi, est peintre, parle l'italien, expose sous le nom de son père et déclare avoir eu un rapport sexuel non épanouissant. Cela ressemble à un bel hommage.

D'emblée, on nage en plein *regard féminin*, l'ordre établi est redessiné scène après scène. Marianne et Héloïse sont courageuses, de même que Sophie, la servante. Marianne saute du bateau dans la mer pour rattraper son matériel

de peinture partant à la dérive. Héloïse est prête à se jeter dans les vagues. Sophie décide d'avorter. Les trois femmes ont un espace pour jouer, lire, réfléchir, échanger entre elles. Héloïse demande à Marianne de lui prêter son livre — qui représente l'accès à la connaissance qui n'a historiquement pas toujours été accessible aux femmes (ADLER et BOLLMANN 2005) — et s'aperçoit qu'elle peut envisager de se cultiver en dehors du couvent d'où elle vient, endroit qu'elle appréciait pour cet aspect. Les personnages réinterprètent le mythe d'Orphée et Eurydice, positivement, elles défient le déterminisme. Marianne dessine son autoportrait (un genre qui, pendant longtemps, n'a pas été reconnu aux femmes).

Les personnages cherchent à se définir, à s'auto-déterminer : Héloïse veut se baigner et dit qu'elle ne sait pas si elle sait nager (et non pas d'emblée, qu'elle ne peut pas nager) ce qui indique qu'elle sait qu'elle pourrait apprendre à nager. Les personnages décident elles-mêmes en temps réels et en faisant des expériences. À la fin du film, Marianne décrète que le tableau est terminé ; elle formule expressément qu'elle ne souhaite pas demander à Héloïse de renoncer à se marier. Elle choisit de repartir, tandis qu'Héloïse choisit de se marier en portant sa belle robe blanche. Les personnages sont libres à chaque instant de bouger, de s'exprimer, de vivre leur corps.

Il y a de la nuance, de l'érotisme où on ne l'attend pas, les voiles sur leur bouche qui les protègent du vent et qui se dévoilent... Les quelques scènes de nudités servent l'histoire du personnage et non pas le regard voyeur du spectateur : on voit Marianne se réveiller nue et s'apercevoir qu'elle a ses règles et souffre de douleurs menstruelles ; on voit un sein d'Héloïse lorsque celle-ci se donne à Marianne.

Un nouveau langage filmique est à l'œuvre. Le temps s'écoule lentement et permet l'expression des mots et des émotions. Pour nous donner à comprendre et ressentir à notre tour. Ainsi, même si le décor est posé au 18^e siècle, on y est, les frontières temporelles s'éloignent. Il y a de

la complexité, de la symbolique aussi, s'agit-il de nager dans le nouvel environnement qu'elle découvre et ceux qu'elle aura à découvrir plus tard ?

De cette liberté découlent des sentiments profonds. Ce qui permet une nouvelle forme de relation faite de preuves d'amour, tout en subtilité. Terminer le tableau n'était pas terminer un amour. Héloïse se marie et fonde une famille, idée qui n'est jamais dévalorisée. La relation ne se termine pas, car à l'instar du *Petit Poucet*, Héloïse jette des petits cailloux à l'attention de Marianne, sur le chemin incertain de leurs retrouvailles. Ainsi, sur le tableau qui la représente avec son enfant (elle a consenti à y être peinte), elle tient dans sa main le livre de Marianne où celle-ci a dessiné son autoportrait. À la fin du film, Héloïse se présente et s'installe seule dans sa loge à l'opéra pour écouter l'air de l'aimée, sans son mari, un comportement qui devait être rare pour une femme. Son mariage ne semble ainsi pas l'entraver dans son élan vers la musique, une autre forme d'art. Elle vit cette représentation musicale pour elle-même pleinement, pleure longuement, avec émotion, puis sourit, sous le regard caché de Marianne... qui la reverra peut-être une troisième fois. Enfin, le tableau de Marianne retrouvé par ses élèves redonne vie aux souvenirs. Qui sait ? Les possibles se cumulent au lieu de s'exclure, le regard féminin est pluriel. Les personnages ne se laissent pas encadrer sans conditions et, une fois peintes, ces figures se mettent à vivre dans les films, à les traverser et à sortir de leurs tableaux. Et surtout, elles finissent par s'émanciper de leur médium pour gagner à jamais notre esprit.

Regard féminin, regard humain

« L'art ne se décrète pas, il s'invente, transcende donc la notion de sexe et de classe. Mais les conditions de la naissance du geste artistique nécessitent la compréhension du contexte et de la réalité. Il s'origine donc dans un milieu. Et force est de constater qu'on ne naît pas artiste mais on le devient. » (ADLER et VIÉVILLE 2018 : 11) On ne naît pas

peintre, on le devient, grâce à un enseignement des techniques et une reconnaissance matérielle. Artemisia saura s'affranchir des difficultés de son temps liées au fait d'être une femme. Mais combien d'autres auront péri pour l'avoir tenté. De même, on ne naît pas réalisatrice, on le devient. Pour que le cinéma fait par ou à propos des femmes advienne, pour que les histoires des femmes adviennent pour le bonheur de tou-tes, il faut leur donner une place de choix. Il faut que les réalisatrices et leurs équipes gagnent en expertise et pour cela, elles doivent pouvoir se former et se révéler au public. Donc être davantage soutenue à la création et à la diffusion. Relevons par ailleurs que, parmi les films que nous traitons ici, seul *Portrait de la jeune fille en feu* nous semble passer le test de Bechdel. Une montagne reste à gravir pour améliorer les représentations féminines dans le cinéma à tous les niveaux.

Artemisia et *Portrait d'une jeune fille en feu* sont des exemples réussis de regard féminin. Privilégions ce regard, car il représente une entreprise esthétique créatrice, collective et inclusive où chacune et chacun a potentiellement sa part à jouer pour stimuler les imaginaires, déranger l'ordre symbolique et inconscient en défaveur des femmes. C'est une occasion rare de rattraper collectivement et consciemment les injustices du passé faites aux femmes, artistes en particulier, lesquelles développent de nouveaux espaces érotiques et sentimentaux porteurs d'égalité et de respect des femmes.

C'est, enfin, une lecture qui fait place aux personnages féminins en tant que sujets et qui permet de nous faire ressentir, en tant que spectateur ou spectatrice, leur joie, leur désir, mais aussi leur envie de pleurer, d'être multiples. Pleurons, nous-mêmes, avec elles, pour toutes les fois où leur douleur a été passée sous silence, rendue insignifiante. Pleurons sur les souffrances endurées par Artemisia Gentileschi, Margareta Keane, Séraphine, et les autres. Et puis, sourions, comme Héloïse à l'opéra lorsqu'elle goûte au génie de Vivaldi dans un regard féminin, un regard humain.

Notes

- 1 Fernand Picabia, Fernand Léger, Marcel Duchamp par exemple.
- 2 D'autres ont élaboré des films d'animations ou ont investi le champ des vidéo artistiques.
- 3 <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-022503/no-25-des-femmes-en-minorite-au-cinema/>. 10 films sur des femmes artistes (des peintres et une sculptrice, Camille Claudel, film de Bruno Nuytten sorti en 1988) : Frida Kahlo (*Frida*, Julie Taymor, 2002), Margaret Doris Hawkins (*Big eyes*, Tim Burton, 2014), Coco Chanel (*Coco avant Chanel*, Anne Fontaine, 2009), Paula Mandersohn Beckker (*Paula*, Christian Schwochow, 2016), Séraphine Louis (*Séraphine*, Martin Provost), O-Ei Katsushika (*Miss Hokusai*, Keichii Hara, 2015), Maud Lewis (*Maudie*, Aisling Walsh, 2017) et Artemisia Gentileschi. Voir aussi *Je suis FEMEN* (Alain Margot, 2014) qui retrace le parcours d'Oxana Shachko, militante et artiste : « Adolescente sa passion pour la peinture d'icônes la pousse à entrer au couvent mais c'est finalement au sein du mouvement FEMEN qu'elle décide de mettre son talent à contribution. Entre rage de créer et envie de changer le monde, elle devient cofondatrice du fameux groupe d'opposantes féministes, qui l'amène de son Ukraine natale aux quatre coins de l'Europe. »
- 4 Actuellement, par exemple, seuls 15% des fonds publics de l'union européenne sont alloués à des réalisatrices. Au festival de Cannes 2022 sont en compétition 5 réalisatrices pour 16 réalisateurs, alors qu'en 2021-2022 nombre de prix prestigieux ont été remis à des réalisatrices (le Lion d'Or, l'Ours d'or, la Palme d'Or, Prix du cinéma suisse) Cf. *Cannes, la palme de l'inégalité*; cf. aussi *Des femmes en minorité au cinéma*.
- 5 Citons également le test de Bechdel, manière d'évaluer un produit culturel selon la manière dont les femmes y sont représentées. Il a été proposé en 1985 par Alison Bechdel, une bédéaste États-Unienne. Un film passe le test s'il montre au moins deux femmes ayant une conversation entre elles dont le sujet n'est pas un homme. Selon le site bechdeltest.com seule la moitié des films passent la rampe. Cf. *Le Temps*, « Wikipedia : comment féminiser un village de Schtroumpfs », 12 mai 2016, modifié le 3 avril 2017.
- 6 Cf. le film d'Alice Guy, *Madame a des envies*, qui montre une femme enceinte qui se régale et suit son plaisir gustatif : c'est sans doute le premier film portant un regard féminin à son personnage. Cette réalisatrice des origines du cinéma (ayant tourné des centaines de films et dirigé deux studios de cinémas) tombera dans l'oubli durant des dizaines d'années (cf. LE BRIS 2020).
- 7 Cf. *Le Temps*, « Wikipédia : comment féminiser un village de Schtroumpfs », paru le 12 mai 2016, modifié le 3 avril 2017.
- 8 Pour une définition du *male gaze*, cf. Laura Mulvey (citée par BREY 2020 : 11, 26), « la fétichisation du corps de la femme à l'écran est une manière de résoudre l'angoisse de la castration des hommes ». Cf. aussi Teresa Castro qui résume ainsi la position de Mulvey dans une introduction à son livre (1975 : 16) : « Le plaisir de regarder propre au cinéma, sa scopophilie innée, s'est construit sur l'objectivation de la femme. La constitution de cette dernière en tant qu'être-pour-le-regard s'appuie sur des ressorts formels et narratifs : globalement, le personnage masculin s'assume comme moteur du récit et relais du regard spectatorial, tandis que le regard féminin, passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert au spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs/trices. L'objectivation de la femme par des gros plans qui morcellent son corps stylisé, ainsi que par un système de champs/contrechamps entretenant voyeurisme sadique ou fascination fétichiste, constitue, en dernière instance, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal. »
- 9 Voir aussi CHOLET (2021) qui revient sur les scènes de film où le baiser, vision classique du cinéma, est contraint au début.
- 10 Cf. les propos de Marie-Eve Lacasse, citée dans CHOLET (2021).

- 11 Cf. FROIDEVAUX-METTERIE (2018: 155) citée dans CHOLET (2021: 57).
- 12 BREY (2020: 100 sq) revient notamment sur les représentations trop souvent érotisantes du viol, qu'il est crucial et urgent d'interroger, afin de ne pas renforcer et perpétuer la culture du viol.
- 13 Le *female gaze* est aussi une nouvelle manière positive de valoriser le ressenti du public féminin et de le donner à partager. Rappelons que dans une histoire pas si lointaine, un tel dénigrement avait cours au sujet du public essentiellement féminin des films hollywoodiens appelés *Woman's films* des années 30 ; ceux-ci étaient destinés à le divertir en nourrissant sa prétendue fibre sentimentale tout en le confirmant dans son rôle traditionnel (femme à marier, mère dévouée, femme fatale). Cf. HIGONNET (1992). Dénigrement lié également à la condamnation de la culture de masse souvent associée à la culture à laquelle les femmes accédaient, ce qui est critiquable (cf. BURCH et SELLIER 2009).
- 14 Les femmes ont été longtemps écartées des enseignements académiques. Elles dépendaient souvent de l'aide d'un père, d'un mari ou d'un amant ou devaient suivre des cours en cachette ou en privé. En France, ce n'est que fin XIX^e qu'elle peuvent s'inscrire dans des académies. En Suisse, elles sont exclues de la Société des peintres et sculpteurs suisses fondée en 1865 et s'organisent alors sous l'égide de la Société romande des femmes peintres et sculpteurs dès 1902 (cf. *Dictionnaire historique de la Suisse*). Le fait que les critiques d'arts, les marchands d'art et les conservateurs de musées sont majoritairement des hommes est également un frein à la diffusion des œuvres des artistes féminines. (cf. *Comment lutter pour l'égalité des sexes dans les musées d'art*).
- 15 Cf *Artemisia*. En signe de protestation, certaines historiennes confirmées comme Gloria Steinem et Mary Garrard ont du reste critiqué le fait que le générique indique « true story » et ont distribué des tracts avec leur version de la vie d'Artemisia lors de l'avant-première aux États-Unis.
- 16 L'oubli concerne aussi les peintres suisses. Celles-ci sont pourtant nombreuses (cf. Wikipedia : Femme peintre suisses). Elles sont très nettement sous-représentée dans les musées : en 2019, une étude montrait qu'un quart des expositions individuelles en Suisse était consacré à des artistes féminines et que dans les principaux musées, les œuvres exposés représentaient seulement 15,1% ; certains musées sont néanmoins sensibles à un meilleur équilibre des représentations, comme le Kunsthaus de Berne (cf. *Comment lutter pour l'égalité des sexes dans les musées d'art*).
- 17 En 1989, les Guerrilla Girls, collectif de plasticiennes féministes américaines, créent une affiche sur laquelle la tête de la Grande Odalisque sera remplacée par une tête de gorille rugissante, avec cette interrogation : « Faut-il que les femmes soient nues pour entrer au Metropolitan Museum ? Moins de 5% des artistes de la section d'art moderne sont des femmes, mais 85% des nus sont féminins. »
- 18 Slogan de Gloria Steinem « eroticize equality ». Née le 25 mars 1934, Gloria Steinem est une féministe américaine, journaliste, rédactrice en chef, éditrice documentariste, essayiste et militante du mouvement de libération des femmes, figure majeure du mouvement dit de la deuxième vague féministe.
- BERGER, John (2014). *Voir le voir*.
- BREY, Iris (2020). *Le regard féminin, une révolution à l'écran*. L'Olivier.
- BURCH, Noël et SELLIER, Geneviève (2009). *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Vrin.
- CHOLET, Mona (2012). *Les nouveaux visages de l'aliénation féminine*. Zone.
- CHOLET, Mona (2021). *Réinventer l'amour, Comment le Patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Zones.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille (2018). *Le Corps des femmes, La bataille de l'intime*. Philosophie Magazine Éditeur.
- HIGONNET, Anne (1992). « Femmes, images et représentations », dans DUBY, Georges et PERROT, Michelle (1992). *Histoire des femmes en Occident*, Tome V. Le XXe siècle. Plon.
- JAMI, Irène (2008). *Butler Judith, Théoricienne du Genre*, Cahier du Genre, 2008/1, no 44.
- LE BRIS, Véronique (2020), *100 Grands films de réalisatrice, De la fée aux choux à Wonder Woman, quand les femmes s'emparent du cinéma*. Arte Édition.
- MULVEY, Laura (1975). « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no 3, automne 1975. Paru en France sous le titre : *Au-delà du plaisir visuel*, trad. De F. Lahache et M. Monteiro, ed. Mimésis (2017).

Sites

- Artemisia* : <https://artemisiagentileschicaravagisme.wordpress.com/2015/04/24/a-propos-du-film-artemisia-agnes-merlet-1997/>.
- Comment lutter pour l'égalité des sexes dans les musées d'art* : www.swissinfo.ch/fre/culture/.
- Cannes, la palme de l'inégalité*, Kreatur, Arte : <https://www.arte.tv/fr/videos/107342-026-A/cannes-palme-de-l-inegalite/>.
- Des femmes en minorité au cinéma*, Kreatur no 25, Arte : <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-022503/no-25-des-femmes-en-minorite-au-cinema/>.
- 10 films sur des femmes artistes* : <https://revuedada.fr/10-films-sur-des-femmes-artistes/>.
- Margaret Keane* : <https://www.beauxarts.com/grand-format/big-eyes-larnaque-etait-presque-parfaite/#&gid=1&pid=1>.

Bibliographie

- ADLER, Laure et BOLLMANN, Stéphane (2005). *Les femmes qui lisent sont dangereuses*. Flammarion.
- ADLER, Laure et VIÉVILLE, Camille (2018). *Les femmes artistes sont dangereuses*. Flammarion.
- AUDÉ, Françoise (1981). *Ciné-modèles, cinéma d'elles*. L'Âge d'homme.



Love is the Devil (John Maybury, 1998).



Peindre pour exister

Portrait de la jeune fille en feu, de Céline Sciamma

Marianne à l'œuvre (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019).

Portrait de la jeune fille en feu, réalisé par Céline Sciamma en 2019, est construit comme une multitude de tableaux mis bout à bout. Ces tableaux inédits d'un passé qui a pourtant existé, bien que peu retracé, viennent combler le manque et redonner à la peinture son pouvoir d'art à la fois esthétique, collectif, social et politique.

Margaux Terradas et Jeanne Richard

Portrait de la jeune fille en feu est un des films les plus récents qui met la peinture au centre de sa mise en scène et de ses enjeux dramatiques. Il raconte l'histoire de Marianne (Noémie Merlant), une jeune peintre du 18^e siècle mandatée pour faire le portrait de mariage d'Héloïse (Adèle Haenel). Héloïse refusant cette union, Marianne devra la peindre en secret. Le film se concentre sur la relation qui se crée entre les deux femmes. L'histoire d'amour qui se noue entre elles leur permettra d'aboutir à la création commune du fameux portrait. Autour d'elles évolue la vie du château, et notamment Sophie (Luana Bajrami), la domestique, qui cherche à avorter.

L'analyse de la peinture dans ce film est particulièrement intéressante car elle est autant au centre du récit du film qu'au centre de la mise en scène de Céline Sciamma. Par son style pictural du 18^e siècle, ce film nous propose une immersion esthétique, mais il nous raconte également une histoire de l'époque alors méconnue.

Une mise en scène comme une succession de tableaux peints

Céline Sciamma a choisi de mettre en scène les plans de son film comme s'il s'agissait d'une succession de tableaux peints. Par sa mise en scène, elle recrée un style pictural qui rappelle les peintures d'intérieur du 18^e. Les plans sont

souvent larges et éloignés des visages, comme pour donner aux spectateurs et spectatrices une vue d'ensemble (et donc beaucoup d'informations visuelles), à la manière d'un tableau. Claire Mathon, la cheffe opératrice, a passé énormément de temps à chercher comment éclairer la pièce principale du château. Elle a cherché à donner aux actrices le teint et l'aspect si particuliers des peintures à l'huile de l'époque. Les scènes nocturnes ont toutes été éclairées par une multitude de petites lumières de sorte à reproduire l'éclairage à la bougie. Cette volonté de fixer sur pellicule des images de style 18^e siècle permet d'offrir aux spectatrices et spectateurs actuel·les une histoire qui n'avait jusqu'alors jamais été peinte. De cette époque, nous connaissons ce que les peintres nous ont transmis, des tableaux et des intérieurs de personnages riches et importants. Céline Sciamma, par sa mise en scène, nous offre d'autres tableaux, inédits.

À l'arrivée de Marianne au château, un nombre important de scènes se succèdent : la découverte de la cuisine et du personnage de Sophie, les paysages de Bretagne, la chambre de Marianne et la façon dont elle s'installe, sa manière de gérer les douleurs menstruelles, le fait qu'elle fume la pipe. Toutes ces scènes pourraient sembler anodines et être traitées avec un effort formel modéré. Ce sont néanmoins des tableaux de la vie quotidienne intérieure organisée entre femmes. Céline Sciamma tient tout le film stylistiquement et nous observons ces tableaux inédits comme s'ils étaient peints directement sous nos yeux. Le film est ainsi pensé comme un long tableau et, par sa mise en scène très picturale, la réalisatrice se rapproche du personnage de Marianne dont elle partage finalement le métier. La mise en scène de Céline Sciamma et l'acte de peindre de Marianne viennent se confondre. La finalité est la même : faire exister.

Au-delà de la mise en scène pure, il nous faut aborder rapidement le scénario, qui offre un cadre à la pratique de la peinture. Premièrement, le récit évite systématiquement le conflit. À plusieurs moments dans le film, on s'at-



Le cadre, la lumière, la pose, tout ici fait penser à un tableau du 18^e siècle. On retrouvera les mêmes éléments dans le tableau d'Orphée et d'Eurydice peint par Marianne.

tendrait — parce que c'est ce à quoi on nous a habitués — à un climax dramatique, par exemple à ce que la relation lesbienne soit mise au jour dans une révélation explosive, ou à ce qu'un conflit naisse lorsqu'Héloïse apprend que Marianne n'est pas là pour lui tenir compagnie mais bien pour la peindre. Sciamma déjoue ces attentes en se concentrant plutôt sur le développement de leur histoire d'amour. Elle prend le temps de montrer ce que cela peut signifier de tomber amoureuse, et d'explorer un érotisme non standardisé. Elle fait le choix de ne pas raconter les obstacles, les ennemis, les pièges. Elle instaure ainsi une intimité propice à la création. Deuxièmement, elle offre à ses personnages un entre-soi : « Une fois que le marin a déposé Marianne au château, les hommes disparaissent complètement du film. La domination masculine est toujours présente, mais personne n'est là pour imposer les règles du patriarcat » (SCOTT 2019 : nous traduisons). Lorsque la mère d'Héloïse quitte le château pour quelques jours, une relation solidaire et horizontale se crée entre Héloïse, Marianne et Sophie : elles jouent aux cartes, partagent les repas, discutent le mythe d'Orphée et d'Eurydice. À aucun moment Sophie n'est reléguée à son rôle de domestique. Ce scénario sans réel obstacle et loin de toute figure masculine permet d'entrevoir une existence égalitaire entre femmes. Ce scénario utopique est nécessaire car l'abolition provisoire des règles qui pèsent sur les femmes leur permet de créer ensemble. Le scénario



La thématique du regard joue un rôle crucial dans le film.

rend alors possible l'acte de peindre. Ce cadre libertaire imaginé par Céline Sciamma se rapproche d'ailleurs de la manière dont elle-même envisage un tournage: une création collective où chacun-e circule librement.

Peindre des images manquantes, collectivement

L'acte de peindre est donc au cœur du travail de Céline Sciamma mais également au cœur du film. La création du film et le film lui-même racontent finalement la même histoire: la possibilité de créer collectivement des images qui resteront.

L'histoire de l'art n'a gardé que peu de traces du destin des femmes peintres du 18^e siècle. Elles étaient pourtant nombreuses à cette époque, au point que Sciamma a préféré en inventer une de sorte à parler de toutes, plutôt que de faire un biopic de l'une d'elles qui aurait effacé les autres. Ces femmes peintres n'avaient pas accès aux mêmes écoles que leurs pairs. Elles étaient généralement formées par leur père et exerçaient ensuite sous le nom de celui-ci. Le manque de connaissances sur leurs existences donne au

film quelque chose d'inédit, mais aussi l'impression qu'une injustice peut être réparée. La fiction et la peinture (ou, du moins, le style pictural de la réalisation) offrent ainsi une existence visuelle à une histoire oubliée.

La peinture, ou plutôt le tableau, devient une arme contre l'oubli et la disparition, il permet de fixer les personnages sur un même plan pour toujours. L'amour entre deux femmes au 18^e étant impossible, la seule manière pour elles d'être ensemble est de l'être sur une image qui traversera le temps. Le tableau remplit alors cette fonction. À la fin du film, lors de l'exposition, Marianne présente un tableau du mythe d'Orphée et d'Eurydice. Ce mythe a une importance particulière puisqu'il est au centre des discussions des personnages durant le film. Le tableau de Marianne montre le moment où Orphée se retourne et voit une dernière fois Eurydice avant qu'elle ne disparaisse en enfer. Ce regard, qui ne dure qu'un instant dans le mythe, se voit figé pour toujours sur un tableau, comme défiant la règle qui interdit à Orphée de se retourner sous peine de perdre pour toujours celle qu'il aime. Marianne



L'éclairage de *Portrait de la jeune fille en feu* a nécessité la construction d'une infrastructure imposante.

et Héloïse s'incarnent dans les deux amants mythologiques. Leur amour impossible est symboliquement figé dans un dernier regard pour l'éternité. On reconnaît d'ailleurs le paysage du tableau qui ressemble étrangement à la plage sur laquelle les deux femmes avaient l'habitude de se promener. Plus tard dans l'exposition, Marianne découvre un portrait peint d'Héloïse. Elle y tient un livre, le doigt arrêté sur la page 28. Plus tôt dans le film, Marianne avait dessiné Héloïse dans un livre, à cette même page. Par cette référence, la peinture permet à nouveau de faire vivre à jamais un amour qui ne peut exister autrement.

Dans le récit du film, la peinture a également une visée sociale et politique. Prenons pour exemple la scène de l'avortement. Accompagnée de Marianne et Héloïse, Sophie se rend chez une femme qui l'aide à avorter. Plus tard, lorsque les trois femmes rentrent au château, Héloïse a une idée : « Nous allons peindre ». Héloïse et Sophie recréent alors la scène de l'avortement sous les yeux de Marianne, qui la peint. L'objectif de marquer un événement que la société de l'époque dissimule est clairement revendiqué par les trois femmes. Le meilleur et seul outil à leur disposition étant l'acte de peindre, celui-ci se retrouve investi d'une visée sociale et politique en plus de sa dimension esthétique. Outre montrer ce qui a été oublié, la peinture permet alors également de montrer ce qui est

généralement caché. Elle devient un acte politique, qui fixe une image interdite et lui permet d'exister.

« Nous allons peindre ». Cette phrase du film n'est pas prononcée par Marianne, la peintre, mais bien par Héloïse. En effet, Héloïse n'est jamais une muse silencieuse. Elle participe activement, et c'est par son regard que le personnage de Marianne s'incarne et prend de l'ampleur : « Si vous me regardez, qui je regarde, moi ? ». Loin de créer une relation modèle-artiste qui serait fondée sur la distance, l'acte de peindre installe entre elles une intimité qui passe par les regards échangés. Le regard prend alors une place centrale et la réalisation du portrait de mariage ne devient possible que comme un acte collaboratif entre artiste et modèle. Lorsque Marianne essayait de peindre Héloïse en secret, elle n'y parvenait pas car le regard était unilatéral. Ici, la peinture ne peut être l'affaire d'une artiste, elle doit être le fruit d'une collaboration entre deux artistes qui se regardent et qui ensemble décident du portrait. La modèle, par ce qu'elle propose et ce qu'elle voit, a autant de place dans le résultat final que celle qui peint.

Il en va de même pour la réalisation du film. La mise en scène de Céline Sciamma et la manière de peindre de Marianne partagent un processus créatif commun. Dans les deux cas, il s'agit de recréer une image en la fixant sur un autre support, la toile ou la pellicule. Céline Sciamma envisage son rôle de réalisatrice loin des clichés du réalisateur démiurge et omnipotent qui utiliserait ses acteurs comme des pantins. Ainsi, les rôles de la réalisatrice et de la peintre se confondent. La réalisation du film, comme celle du portrait, a rassemblé toutes les protagonistes dans une relation d'échange et de co-création. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'une seule vision mais bien d'une valse de regards collectifs sur un même projet.

Au final, dans *Portrait de la jeune fille en feu*, la peinture joue un rôle multiple. Elle est au centre du film tant dans sa mise en scène que dans son récit. Le film est d'une beauté formelle à couper le souffle parce que la mise en scène



Héloïse pose pour Marianne.

s'inspire des codes picturaux du 18^e siècle. Néanmoins, Céline Sciamma sort la peinture de son carcan purement esthétique pour redonner à l'acte de peindre toute sa puissance politique et sociale. En effet, de tous temps, ce que l'on choisit de peindre survit alors que le reste s'oublie. Le choix de ce qui mérite d'être peint est éminemment politique. Enfin, Sciamma redonne à la peinture un aspect collectif. La peinture n'est qu'un rouage de l'œuvre à laquelle toute personne impliquée participe de manière égale. Mettre en scène la peinture comme un art qui ne relève pas du seul génie d'un homme supérieur donne à ce film un aspect révolutionnaire qui nous manquait.

Références

- BATUMAN, Elif (2022). « Céline Sciamma's Quest for a New, Feminist Grammar of Cinema », *The New Yorker*, Janvier 2022. <https://www.newyorker.com/magazine/2022/02/07/celine-sciammas-quest-for-a-new-feminist-grammar-of-cinema>.
- MUMFORD, Gwilym (2020). « Céline Sciamma : "In France, they don't find the film hot. They think it lacks flesh, it's not erotic" », *The Guardian*, Février 2020. <https://www.theguardian.com/film/2020/feb/21/celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire>.
- O'FALT, Chris (2020). « Behind the scene of how Claire Mathon and Céline Sciamma created something truly new in their exploration of the past », *IndieWire*, Février 2020. <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-cinematography-claire-mathon-celine-sciamma-1202214143/>.
- SCOTT, A.O. (2019). « "Portrait of a Lady on Fire" Review: A Brush With Passion », *The New York Times*, Décembre 2019. <https://www.nytimes.com/2019/12/05/movies/portrait-of-a-lady-on-fire-review.html>.
- VALETTE, Chris et MASLE, Gwennaëlle (2019). « Interview Noémie Merlant et Adèle Haenel : "En tant que comédienne, en tant que femme, il y a beaucoup d'échos." », *Le Mag du Ciné*, Septembre 2019. <https://www.lemagducine.fr/interviews/interview-noemie-merlant-adele-haenel-film-portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-10017534/>.



Klimt

Un portrait rêvé

Le caractère kaléidoscopique de Klimt, un peintre ornemaniste viennois, ne pouvait que séduire le cinéaste chilien Raoul Ruiz, habitué à un decorum baroque et dont les films poétiques à tiroirs sont parcourus de revenants, de doubles, d'exilés. *Klimt* est un film allégorique sur un peintre d'allégories, une mise en abîme des velléités avant-gardistes du cinéaste qui, à la manière de cette figure de la révolution artistique viennoise, repousse un peu plus les limites du langage cinématographique.

Klimt (John Malkovitch) dans son atelier.

Julien Dumoulin

En ouvrant son film sur la reconstitution de *La Médecine*, un tableau de Klimt ayant brûlé dans l'incendie du château d'Immendorf en mai 1945, et dont il ne reste qu'une seule photo couleur, le réalisateur marque d'emblée la part d'interprétation personnelle qui caractérisera son œuvre. Ce choix n'est pas un hasard, le tableau dans son thème et dans sa forme reprend l'ensemble des sujets qui seront développés dans le film.

La Médecine est, à l'image du voyage introspectif du peintre agonisant, le détail d'une œuvre plus vaste dont

il serait vain de prétendre traiter de manière exhaustive. Le tableau faisait à l'origine partie des *Peintures des Facultés* destinées à orner le plafond de l'université de Vienne aux côtés de *La Philosophie* et de *La Jurisprudence* (également perdus). Ce triptyque fit scandale face à l'interprétation très personnelle de ces disciplines par le peintre. Ainsi Ruiz nous fait entrer dans la vie de Klimt alité par l'intermédiaire d'un rappel synthétique : *La Médecine* est à la fois le détail d'un tout plus vaste, un de ces revenants qui peuplent sa filmographie, un tableau « mort », le rappel à travers les figures décrépites de la

morbidité qui hantera l'époque, l'annonce dès l'entrée d'une mort prochaine. Une mort autant physique que symbolique : les réactions violentes de la critique face aux *Peintures des Facultés* pousseront Klimt à se retirer de la vie publique. Plus loin encore, l'histoire exogène de *La Médecine*, qui sera brûlé par les troupes allemandes en déroute, est un rappel de l'apocalypse qui s'apprête à s'abattre sur l'Europe, comme la réminiscence d'une tentative humaniste et éclairée consumée par les aberrations politiques, guerrières et antisémites qui habitent la société autrichienne de ce temps. Au centre du tableau le portrait de la femme (Hygie) sur lequel un mouvement circulaire complet de la caméra acte qu'elle sera le centre du film autant que celui du peintre. Avec *La Médecine*, Raoul Ruiz débute donc son film par une fin : celle d'un style et celle — physique — du peintre, saisissant l'occasion assumée d'une introspection fragmentée et onirique pour évoquer Klimt autant qu'une société au bord du gouffre.



Egon Schiele (Nikolai Kinski).

Klimt revient sur les dix-huit dernières années de la vie du peintre. C'est par l'intermédiaire d'un autre artiste dont il était particulièrement proche, Egon Schiele, que le réalisateur choisit de nous faire pénétrer dans le monde du peintre viennois. La scène qui s'ouvre dans un hôpital en pleine première guerre mondiale, débute par un travelling compensé, le mélange d'un mouvement organique — le travelling — et d'un effet d'optique — le zoom. L'impres-

sion créée par ce mouvement de caméra contribue à signifier le passage d'un monde à l'autre. C'est dans un autre univers, celui de la Vienne de la fin de la première guerre mondiale et surtout dans l'univers du peintre Egon Schiele que le film bascule. La dilatation de l'espace préfigure la manipulation de l'espace-temps du film, une technique déjà utilisée par le réalisateur dans *Le temps retrouvé* pour incarner l'instabilité de l'espace proustien. Son emploi vient ici signifier un changement de point de vue : le regard de Schiele est celui d'un artiste qui, s'il habite la même réalité que les autres protagonistes, ne perçoit pas le même monde. Plus généralement cette « annonce » permet de deviner que la caméra sera plus tard le point de vue de Klimt lui-même, observateur d'un voyage halluciné sur sa propre existence et dont les errances illustrent tant l'onirisme voulu par Ruiz qu'un délire propre à sa condition. Fasciné par le mannequin d'un squelette, Schiele trahit ses affinités — presque son attirance — avec la mort qui habite toute son œuvre torturée. Par son intermédiaire, Ruiz explicite ses choix de mise en scène. Lorsque Schiele se met en route pour visiter Klimt alité, il passe devant une chambre où un soldat mutilé est en train d'avoir une relation sexuelle avec une infirmière. L'espace scénique qui s'ouvre alors est à l'image des modules qui habitent l'œuvre labyrinthique de Raoul Ruiz : cet espace contient toute la symbolique de l'expressionniste viennois, accusé et condamné pour pornographie, et dont l'œuvre est à l'image du malaise de son temps. Un nouveau squelette appuie l'omniprésence de la mort, une prothèse jonche le sol suivie d'un filet de sang, ce lieu est à son tour une allégorie de l'œuvre de Schiele : le sexe, les corps meurtris et un sens du grotesque qui font la joie du jeune peintre. Les ouvertures chez Ruiz créent des cadres qui, en plus d'évoquer les limites d'un tableau, constituent des allégories et des espaces mentaux ; à l'instar des muses qui habitent les salons de son atelier où la caméra se réfugie parfois lorsque Klimt reçoit des visites comme un signe de divagation du peintre, ou de la pièce baignée dans

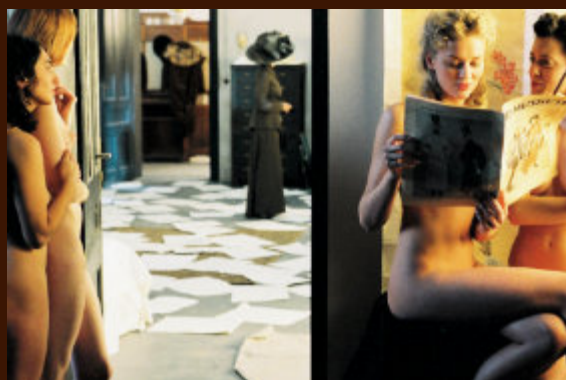
l'ombre où il refuse *in extremis* d'entrer pour voir sa fille tout juste née. Dans ce dernier exemple l'espace est une inexistence artistique qui acterait le rôle de père que l'artiste se refuse à endosser, les ténèbres sont symboliquement là pour rappeler ce que l'entrée de cette enfant dans la vie du peintre causerait : un barrage à la créativité.

Lorsqu'il arrive au chevet de Klimt agonisant, c'est à travers un miroir que Schiele est amené à nous faire entrer dans le monde du peintre. Les miroirs, les glaces, les verres, tous ces éléments brisés et les représentations indirectes qu'ils induisent symbolisent le caractère kaléidoscopique de la vie du peintre, ses facettes en même temps qu'un rappel esthétique de son style. Ruiz n'a pas la prétention de couvrir l'ensemble de la vie du peintre qu'il traite à la manière d'un puzzle. La période retenue est celle, mouvementée, chaotique, de la Sécession viennoise. À l'image d'un pacte méphistophélique, l'artiste voit se briser devant lui une glace, miroir de l'âme et première marque d'un long éclatement qui brouille le réel et propose l'image d'une vie insaisissable et meurtrie (la maladie de Klimt, syphilitique). Les verres brisés viennent régulièrement rappeler la fragmentation de la conscience et du style de Klimt.

Un réalisateur baroque

Ruiz prend soin de ne pas tomber dans les travers des biopics — John Malkovitch qui incarne Klimt refuse ce type de projet. On échappe ainsi aux séquences faciles de peintre fiévreux en atelier. Les tableaux sont accessoirisés sans représenter un enjeu et la présence du style du peintre se confond avec la réalisation de Ruiz qui appartient à la catégorie des auteurs baroques ; un genre porté par une mise en scène surchargée, tant en termes d'image que de son. Le dynamisme de ce type d'œuvres repose sur des travellings longs et complexes, véritables voltiges cinématographiques qui créent des mouvements détachant l'arrière-plan au profit d'un premier plan moins mobile. La dynamique mentale qu'accompagne cette mise

en scène colle parfaitement aux travaux de Ruiz sur le rêve, la pensée et la mémoire, des thèmes chers à cet exilé chilien d'obédience borgésienne qui a fui la dictature de Pinochet. Son cinéma aime les chemins de traverse et les digressions, et ses structures imbriquées et labyrinthiques sont caractéristiques d'un style propre facilement reconnaissable grâce à des films comme *L'hypothèse du tableau volé*, *Les trois couronnes du matelot*, *Combat d'amour en songe*, *Le temps retrouvé*, *Les mystères de Lisbonne* et — bien sûr — *Klimt*.



Les muses et le cloisonnement des espaces. Cinémathèque Suisse.

Critiques

En choisissant de s'attarder sur la période 1900-1918, Ruiz saisit les enjeux théoriques d'une société traversée de remous, qui transparaissent tant dans le style de Klimt que dans ses liens houleux avec la critique.

La scène du dîner mondain est à l'image du style baroque de Raoul Ruiz : les mouvements de caméra complexes transcrivent ici les échanges intellectuels des convives, portrait typique des théories artistiques de l'époque, qui ne manquent pas d'exaspérer Klimt. Mais derrière les discours sur le beau et l'utile qui vaut au critique une part de gâteau dans la figure, une vérité plus profonde sur la nature spirituelle de l'œuvre du peintre se fait jour. « You, herr Klimt, I forgive. And you know why I forgive ? Because at least your paintings are sexual, as all art should be. Crucifixion, well what could be more sexual than the crucifixion ». Lors-

qu'il compare la crucifixion à une représentation sexualisée, le cadrage se resserre pour donner à l'échange un caractère plus intime. Et pour cause : entre la «révolution» des sécessionnistes et leurs références classiques et mythologiques, le mouvement reste dans un «entre deux», à cheval entre les références baroques et la tentation avant-gardistes que la Sécession ne sera jamais vraiment. La sexualisation de ses sujets sera souvent reprochée au peintre et la référence à la crucifixion nous ramène aux peintures du maniérisme et au parallèle avec les œuvres du peintre qui humanise des sujets divins en des expressions ambiguës proches de l'extase.

Les relations entre Klimt et la critique n'ont pas été sans heurts. Outre le scandale des *Tableaux des Facultés* cité plus haut, l'attitude de l'État autrichien envers la Sécession a d'abord été de soutenir le mouvement. Klimt s'est donc retrouvé dans la position paradoxale d'artiste quasi officiel du régime, invité à habiller les bâtiments de Vienne avec des fresques monumentales, l'idéal de la Sécession voulant marier beaux-arts et arts décoratifs. Il n'est pas dit que Klimt ait été si critique envers les commandes de l'État que dans le film, où il compare ces monuments à des «wedding cakes made of shit». L'expression vise ici surtout la réduction de l'art de Klimt à une ornementation accessoire tandis que ce dernier cherche d'autres champs d'expression. Pourtant, loin des théories critiques, le gâteau en plus d'être associé à l'ornement marie le beau et l'utile. Le gâteau n'aurait-il donc comme seul rôle de faire taire les critiques ? Avec un style de plus en plus radical, la Sécession perdra peu à peu grâce aux yeux du gouvernement qui réduira grandement ses subventions. En réponse aux accusations d'obscénité, Klimt réalisera «Nuda Veritas», représentation d'un nu frontal, réaction crue aux critiques désormais mis devant la vérité nue. Un parallèle peut être ici dressé entre la forme du film et le style du peintre, comme le confesse Ruiz : «On pourra re-

Ruiz prend soin de ne pas tomber dans les travers des biopics — John Malkovitch qui incarne Klimt refuse ce type de projet.

procher à ce film ce que l'on reprochait en son temps aux œuvres de Klimt : de privilégier le détail par rapport à l'ensemble, de préférer l'ornement à l'Unité expressive. Mais on ne saurait nier que cela fait écho à l'époque représentée, c'est-à-dire un moment où l'humanité s'est empêtrée dans les détails (et là où le diable a trouvé sa résidence).»¹

Plus généralement donc, le film dresse le portrait d'une société viennoise en sursis, d'un monde amené à disparaître au terme de la Première Guerre Mondiale. Un sujet souvent repris par d'autres œuvres comme *La grande illusion* de Jean Renoir, les peintures expressionnistes des peintres de l'époque semblant trahir la conscience de cette fin à venir et s'y précipitant comme dans une «Apocalypse joyeuse»². La figure allégorique du secrétaire qui change au cours du film maintes fois de fonction est la représentation de cet État hypocrite. Ce personnage habite

d'ailleurs le film d'une manière curieuse. Au point que ses apparitions et disparitions kafkaïennes en présence de Klimt seul ne font pas douter de sa nature fantasmée. Ruiz en fait davantage une présence qui habite Klimt, qui l'accompagne, qui se trans-

forme au fur et à mesure de l'évolution de la société qui célèbre dans un premier temps le peintre au point d'en faire un artiste d'État qui habillera certains monuments de Vienne avant de le marginaliser. Preuve en est le buste déformé par un rictus caricatural qui précède l'apparition du secrétaire et qui, s'il en était besoin, explicite cette incarnation d'hypocrisie et de faux-semblants. Pourtant ce personnage incarné par Stephen Dillane et ses entrées surréalistes ne sont pas totalement le fruit des hantises de Klimt, ses légères interactions avec d'autres protagonistes suffisent à lui donner une présence physique qui lui fait chevaucher deux statuts parallèles et le rendent insaisissable.

Cette hypocrisie des élites trouve sa plus belle représentation dans le salon où le duc Octave, dissimulé derrière

un miroir sans tain, livre à l'artiste celle qui deviendra son obsession, dans un mélange de manipulation et de voyeurisme. Le duc, c'est cette aristocratie qui s'apprête à être balayée en ce début de siècle, sa toux et sa condition physique les symptômes d'une classe sociale agonisante.



Le voyeurisme et l'hypocrisie des élites (Le duc Ocatve interprété par Paul Hilton).

Les mises en scènes érotiques observées depuis cette antichambre symbolisent l'hypocrisie d'une classe sociale qui crie au scandale à la vue de certaines œuvres jugées « pornographiques » tout en s'en délectant dans l'ombre, voire en les provoquant.

Vienne est une valse : musicalité de la réalisation

Avant même les premières notes du générique d'ouverture, ce sont des sons qui viennent créer chez le public spectateur un ressenti particulier, un agrégat d'éléments sonores disparates habités par une étrangeté. C'est l'eau que Ruiz associe à la soif créatrice (Klimt réclame constamment à boire), ce sont des murmures — presque des gémissements — comme autant de présences spectrales, de souvenirs, c'est le son d'un glas qui parvient aux oreilles du public actant le caractère macabre qui caractérise ce portrait d'une société malade. *Klimt* est un film sur la fin d'une époque, sur la mort d'un monde.

Chez Raoul Ruiz, le son est toujours musique, et l'occasion pour le cinéaste d'ajouter un nouvel axe de lecture, plus symbolique et secret.

La musique se veut également une évocation des évolutions de la société viennoise de la fin du XIX^e siècle. Sur les conseils de Jorge Arriagada, son compositeur attiré, Ruiz, qui au départ avait imaginé pour son film des valse inspirées par Johannes Strauss pour incarner ce tourbillon chatoyant et festif, propose une bande son plus éclectique entre un pôle classique/romantique (Schubert) et moderne/avant-gardiste (Schönberg) pour saisir les tiraillements artistiques traversés par cette époque.

Le film s'ouvre sur une composition explicitement inspirée du *chant de la Terre* de Gustav Mahler. Plus précisément, du premier chant de cette œuvre composée de six lieder : *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (Chanson à boire de la douleur de la Terre). Le thème de Jorge Arriagada — baptisé *Perséphone* pour expliciter tant ce rapport au cycle de la vie et de la mort que pour rappeler l'importance des thèmes mythiques qui hantent la Sécession — colle parfaitement à l'ouverture du film. Vie et mort, ivresse, exubérance d'un thème lumineux pour un sous-texte beaucoup plus sombre... *Le Chant de Terre*, composé en 1911, dix ans après la réalisation de *La Médecine*, est aussi un rappel du malaise qui sourd sous le vernis des sociétés européennes en sursis.

Plus tard dans le film, lors de la visite du Klimt chez le « Professeur », la musique servira d'exemple pour théoriser les tentations artistiques de l'époque. Thomas, figure mozartienne virtuose enchaîne des thèmes qui suivent une « évolution » inversée : d'abord une musique moderne qualifiée ici de « primitive », suivie d'un style romantique puis baroque, assimilé dans ce propos à la quintessence de la modernité. Cette inversion historique des valeurs, appuyée par un panoramique antihoraire, vient rappeler ce retour à une tentation baroque comme socle de la révolution esthétique de Klimt. Thomas termine par un thème « au delà de toute modernité », bouclant la boucle de ses

recherches artistiques à l'image du mouvement de caméra qui s'achève alors.

Rêver le film

La méthodologie de Ruiz cherche à repousser les limites du langage cinématographique, à explorer de nouveaux territoires expressifs, à la manière d'un Godard, l'humour en plus. Ouvert aux dernières recherches en neurosciences qui révèlent que le visionnement d'un film s'apparente pour le public spectateur à un rêve, il cherche des procédés qui accentuent cet état, donnant à son film un aspect onirique, un objet impermanent en constante mutation. L'image y est en mouvement constant : arrière-plan, travellings, mouvements complexes de la caméra et des acteurs, surimpressions plongent le film dans des jeux de transformations qui créent un sentiment de réel qui se dérobe. De même que le son offre pour Ruiz une deuxième couche au film, la multiplicité des effets superpose au réalisme un deuxième objet, plus onirique, explicité par le réalisateur lui-même « (...) je souhaitais que le spectateur puisse avoir l'impression de rêver le film. On pourra toujours se dire : "tout ça ce sont de belles paroles, mais que veulent-elles dire au juste ?" Et bien, quand on voit une projection cinématographique, on perçoit la juxtaposition d'images fixes séparées à intervalles réguliers par, disons, des "images noire". Ce n'est pas sans conséquence dans la perception du film. Certains neurologues spécialistes de ce qu'on appelle "le cerveau rêvant" (Hobson, E.

Vivaldi, mais aussi M. Jouvét) sont formels : les films, on les rêve ! »³

Tandis que nous pénétrons dans l'atelier de Klimt, c'est une vue anamorphique des corps nus en suspension qui sert de transition. Représentation à la fois de l'œuvre en devenir et référence directe aux vanités (plus particulièrement au tableau *Les ambassadeurs* de Holbein), l'eau dont le son habite le film incarne ici la soif créative de Gustav Klimt et trouve ici son explication allégorique. Des plans similaires parsèment le film pour rendre compte de cette altération de la réalité, ce vertige ressenti soit comme image de l'inspiration, soit comme impression personnelle devant une œuvre (la foule lors des expositions).

Sa manière de préparer ses tournages en anticipant pour une même scène plusieurs « chemins » possibles contribue à cette esthétique labyrinthique. Le bricolage est pour lui constitutif du cinéma, une œuvre comme *Klimt* n'échappe pas à cette approche artisanale.

C'est un des rôles tenu par Méliès dans le film : rappeler la « magie » du jeune cinématographe dont les possibilités artistiques semblent fasciner Klimt, et font écho à son propre appétit révolutionnaire.

La séquence de la remise de médaille à Paris, mise en scène par Méliès, est un miroir supplémentaire qui rejoue l'épisode récent de la vie du peintre et en anticipe un nouveau : la rencontre de Klimt et de Lea de Castro. Parlons ici de prophétie auto-réalisatrice : le visionnement de

Klimt, quelle version ?

On s'étonne parfois du destin de certains films. *Klimt*, malgré un budget confortable, un succès critique, et le renom de son réalisateur, n'aura connu en tout et pour tout qu'une édition DVD française amputée d'un quart du film (l'œuvre faisait 2h11 lors de sa sortie sur les écrans français). La seule version « director's cut » est un DVD anglais à la qualité d'image rebutante. À ce jour, une grande majorité de la filmographie de Raoul Ruiz n'est pas disponible en haute définition. Cette analyse se base sur les deux DVD (éditions française et anglaise), qui varient dans leur durée comme dans la qualité de leur étalonnage.



Klimt, les fleurs, les ombres et les espaces fragmentés.

cette rencontre rêvée le pousse à faire le portrait de cette Lea, allégorie de la bourgeoisie viennoise que le peintre tend à figer dans des ornements, comme des cages dorées. Plusieurs niveaux de lecture de la scène se superposent : la première, symbolique, fait de Méliès un double du réalisateur — le bricolage et la mise en scène de la vie de Klimt sans contrainte d'authenticité historique ; la seconde — historique — reprend les « actualités reconstituées » qui voyaient Méliès créer des événements à venir (l'exemple le plus célèbre étant *Le sacre d'Édouard VII*, filmé avant le couronnement pour une diffusion le jour du sacre — une mise en scène qui, bien qu'ayant été diffusée auprès d'un public au courant de son caractère fictionnel, n'aura pas manqué de substituer son imagerie à l'événement historique dans les esprits du public). En cela l'intervention de Méliès est une frontière supplémentaire qui se trouble entre le « réel fictionnel » du film, sa réinterprétation méliésienne — la fiction dans la fiction —, les personnages et leurs « doubles ». Klimt s'éprend d'abord de l'image de Lea de Castro — son interprète. On l'imagine logiquement plus proche du modèle que de l'original. Cette présence du cinéma continue d'habiter Klimt bien après sa rencontre avec le réalisateur français, obsession qui transparaît dans les jeux d'ombres en arrière-plan de l'exposition de la Sécession, comme une forme de proto-cinéma, d'inspiration en devenir. Une « présence » du ci-



Midi (Veronica Ferres) peu à peu figée dans les ornements du peintre.

néma confirmée par la visite de Klimt dans l'atelier de Méliès où les jeux d'ombres chinoises se métamorphosent en la silhouette de Lea de Castro.

Les doubles sont une constante du cinéma ruizien, *Klimt* est traversé par ces figures qui forment des répétitions, des sortes de rimes où certaines scènes se voient rejouées dans des versions alternatives, comme autant de variations d'un même portrait, d'une même œuvre. Combien y a-t-il de Lea de Castro ? Combien de Klimt ? Les doubles participent à cette fragmentation de la conscience du peintre autant que celle du film où ils créent des sentiments de déjà vu au sein d'une structure complexe qui finit par se répéter. Le montage, la répétition des scènes et des dialogues forment des rappels constants qui alimentent le décalage onirique voulu par le réalisateur, comme de multiples évocations d'un souvenir impossible à restituer tout à fait.

Ruiz construit *Klimt* sous forme d'une rétrospective dont le style colle avec l'évolution du peintre. Le film qui s'éclate en des chemins multiples rend compte des errances — physiques, artistiques — du peintre, en recherche constante.

Malgré ses velléités révolutionnaires, la Sécession avait paradoxalement continué à puiser dans des thèmes mythologiques à la manière des classiques. Ruiz poursuit ce parallèle en parsemant son film de références et de fi-

gures mythiques qu'il distille de manière discrète, tout comme il prend soin de rappeler les influences qui habitaient les artistes de cette époque : les estampes japonaises et l'art byzantin en tête.

Outre le montage, ce sont les décors et les effets visuels qui vont peu à peu faire correspondre à son agonie des projections mentales qui s'éloignent du réel : séquences symboliques, altération des portraits qui se fondent dans des ornements et figent ses obsessions dans des tableaux vivants (les superpositions qui habillent Midi en référence au *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer I*), arrivée de l'hiver comme annonce de la mort prochaine et décrépitude de l'atelier peu à peu dépouillé et livré aux visions allégoriques de Klimt. Dans un décor onirique où l'atelier n'est plus qu'une coquille vide battue par la neige, une petite fille (référence au portrait de Mäda Primavesi) vient chercher le peintre pour le faire passer de l'autre côté.

Klimt terminera sa vie en peignant des paysages. On l'entend au début du film réclamer les fleurs (le seul mot qu'il prononce alité) et c'est dans un mariage de pétales et d'ornements que Ruiz conclut son œuvre : le peintre est à son tour magnifié, passé du côté de ses ornements et de ses muses. Il boit à satiété.



L'atelier crépusculaire et l'évocation de Mäda Primavesi.

Notes

- ^{1,3} Note d'intention de Raoul Ruiz — Dossier de presse du film.
- ² *L'Apocalypse joyeuse* est le nom d'une exposition du Centre Pompidou de 1986 consacrée notamment à Klimt, Schiele et Kokoschka, revenant sur les foisonnements artistiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

Sources

- GUIEU, Julien (2007). *Les biographies de peintres : un genre cinématographique ?*, Ligeia, juillet-décembre 2007.
- GRUNEMBERG, Christophe (2018). *Le printemps sacré et l'aube d'une ère nouvelle : la Sécession viennoise*. Taschen.
- RUIZ, Raoul (2017). «Je cherche à ouvrir le maximum de possibilités pour le cinéma», Les Nuits de France Culture, 22 octobre 2017.



Une existence au fil du pinceau : *Cinq femmes autour d'Utamaro*

Considéré dans le monde entier comme un des cinéastes majeurs du « second âge d'or » du cinéma japonais aux côtés de Kurosawa Akira¹ (1910-1998), Ozu Yasujiro (1903-1963) et Naruse Mikio (1905-1969), Mizoguchi Kenji (1898-1956) a débuté sa carrière en 1922 avec *Le jour où revit l'amour*. Le cinéma parlant n'était pas encore arrivé — le premier film datant au Japon de 1931. Mizoguchi étant surtout renommé pour son œuvre d'après-guerre avec des films comme *Les contes de la lune vague après la pluie* (1953), *L'intendant Sanchô* (1954), ou encore *Le héros sacrilège* (1955), le public occidental oublie souvent que, à l'instar d'Ozu et Naruse, il était reconnu au Japon avant les années 1950 avec des films considérés aujourd'hui comme des classiques.

Okita (Tanaka Kinuyo) et Utamaro (Bandô Minosuke), la muse et l'artiste : une relation vacillant entre affection et amertume.
Cinémathèque Suisse.

Rayan Chelbani

Tel est le cas du long-métrage *Cinq femmes autour d'Utamaro* (1946) qui est adapté d'un roman de Kunieda Kanji (1892-1956). Le récit conte les relations qu'entretient le peintre Kitagawa Utamaro avec son entourage, notamment l'éditeur Tsutaya, son valet Take et les différentes courtisanes qu'il côtoie. On peut classer ce film parmi les *geidômono*, c'est-à-dire un type de film où l'histoire tourne autour d'un praticien qui désire maîtriser son art. La démarche de cet article est double : il s'agit d'une part d'exprimer l'importance existentielle de l'art pour le personnage d'Utamaro, et d'autre part de décrire et commenter diverses caractéristiques qui rendent le long-métrage représentatif du style de Mizoguchi.

Duel artistique et estampes japonaises

Le déroulé narratif de *Cinq femmes autour d'Utamaro* gravite essentiellement autour du peintre Kitagawa Utamaro (Bandô Minosuke). Mizoguchi choisit cependant d'introduire en premier lieu les personnages de Seinosuke (Bandô Kôtarô), disciple et futur gendre potentiel du peintre officiel Kanô Massanobu (Minami Komei), et de Yukie (Ohara Eiko), fille de ce dernier ; ils évoluent au centre du cadre, mis en scène par le biais d'un plan-séquence. Pourquoi présenter ces protagonistes ? Parce qu'Utamaro est introduit par leur biais.

En effet, Seinosuke fulmine en lisant sur une estampe une critique formulée par Utamaro à l'égard de l'école Kanô (il prétend que le style pictural classique « manque de vie »). Le disciple décide par conséquent de provoquer l'illustre peintre en duel de sabres. Une fois arrivé dans une maison de courtisanes dans le quartier du Yoshiwara (célèbre quartier rouge d'Edo, ancien nom de Tôkyô jusqu'en 1868), Seinosuke menace Utamaro et lui lance l'injonction de venir se battre ; le peintre décline et l'invite en échange à une joute picturale afin que la société voie de ses propres yeux quelles sont les meilleures peintures. L'impétueux apprenti entame une esquisse de femme et,

peu sûr de lui, sollicite l'opinion de l'excentrique artiste. Coup d'éclat : Utamaro avoue que l'œuvre est plutôt bonne ; elle manque toutefois de vie ; c'est une défaite doublée d'une humiliation publique pour Seinosuke — « est pris celui qui croyait prendre », comme l'exprime l'adage célèbre.

Qu'est-ce qu'une estampe ? Nommée « ukiyo-e » en japonais, il s'agit essentiellement d'une image dessinée (ou peinte) dans un premier temps, gravée sur bois (de cerisier souvent) dans un second, puis imprimée dans un troisième ; une véritable chaîne de production et plusieurs corps de métier sont donc impliqués dans la création d'estampes. C'est en tout cas dans la forme imprimée qu'elles ont suscité l'intérêt des peintres impressionnistes français au XIX^e siècle. Elle demeure également la forme artistique japonaise la plus populaire auprès des Occidentaux. Bien que le mot « ukiyo » (littéralement « monde flottant ») contienne de lointaines origines bouddhiques, il se rapporte couramment à l'univers éphémère, « impermanent » des plaisirs de la chair et des sens. Les motifs de ces estampes dépeignent souvent les voluptés terrestres (ex. : acteurs de théâtre pour l'agrément artistique ou courtisanes pour le divertissement sexuel) dont la classe marchande de l'époque d'Edo (1603-1867) raffolait. En outre, les riches commerçants étaient souvent les mécènes de comédiens, de musiciens, de peintres ou de geishas. Dans *Cinq femmes autour d'Utamaro*, l'éditeur Tsutaya (Takamatsu Kinnosuke) est le bienfaiteur et un soutien majeur du dessinateur Utamaro.

Toutefois, les estampes ne représentent pas uniquement le monde des plaisirs ; leurs motifs sont très divers et dépendent de leurs auteurs. Par exemple, le dessinateur Utagawa Hiroshige (1797-1858) est avant tout célèbre pour ses *Cinquante-trois stations de Tôkaidô*, œuvres picturales magnifiques où sont visibles différents paysages de nature ou de villages se trouvant aux alentours de la fameuse Route du Tôkaidô. Un autre artiste iconique des estampes est Katsushika Hokusai (1760-1849), qui a représenté des

paysages naturels monumentaux dans son travail *Trente-six vues du mont Fuji*. Il est aussi connu pour ses représentations de monstres et fantômes japonais, ainsi que pour ses *shunga* (« images de printemps » qui sont des peintures érotiques). Afin d'établir un parallèle entre Mizoguchi et Hiroshige, il faut penser aux plans d'ensemble qui émaillent des films comme *L'intendant Sanchô* ; leur composition renvoie en effet à une tradition picturale visible dans les œuvres du fameux peintre, où la nature est décrite dans toute sa splendeur et sa magnificence, et les villes et faubourgs dans toutes leurs activités et dynamismes. Plutôt que filmer ses comédiens de près, Mizoguchi privilégie de les placer dans des espaces dont la teneur se révèle au fil des plans longs ; ces derniers s'apparentent à des fresques naturalistes.

Quant à Kitagawa Utamaro (1753-1806), il s'est entre autres fait connaître grâce à ses portraits novateurs de femmes japonaises appelés *bijin-ga* (signifiant littéralement « portraits de beautés »). Ils représentent essentiellement des geishas ou des courtisanes. Afin de peindre ces estampes, Utamaro utilise une composition apparemment classique de l'*ukiyo-e* : le visage est positionné de trois-quarts dans le cadre et les traits sont schématiquement rendus — « simplifiés » pourrait-on dire, le réalisme ne constituant nullement la démarche de l'artiste-dessinateur. En termes cinématographiques, ces portraits sont l'équivalent de « gros plans » de courtisanes et de geishas.

Lorsqu'Utamaro confronte Seinosuke à l'issue de la joute picturale, il affirme que l'esquisse de ce dernier « manque de vie ». Il est vrai que les œuvres du célèbre artiste en semblent douées quand on prend le temps de les observer, de les contempler même ; on pourrait aisément se plonger dans le monde courtisan et par extension celui du fameux quartier du Yoshiwara. Encore confus par sa défaite, Seinosuke traverse une véritable crise artistique, voire existentielle. Mais ce n'est qu'après avoir observé Utamaro dessiner un tatouage — inspiré de la légende de Kintarô,



Kambara par Utagawa Hiroshige, série « Cinquante-trois stations de Tōkaidō » (1833). Musée national de Tokyo.



Le vent du sud chasse les nuages par Katsushika Hokusai, série « Trente-six vues du mont Fuji » (autour de 1831). Musée national de Tokyo.

« le garçon d'or », dans les bras de sa nourrice Yamam'ba, « la vieille femme des montagnes » — sur le dos de la courtisane Takasode (Iiuka Toshiko), que l'apprenti en pleine désillusion appréhende le génie de l'artiste. Il prend dès lors la décision d'abandonner le style de l'école Kanô, au grand dam de la pauvre Yukie, afin de suivre l'enseignement d'Utamaro ; celui-ci transmettra non seulement un style de peinture à Seinosuke mais également une nouvelle façon d'être.

L'art comme raison d'exister

De fait, l'estampe ne constitue pas simplement une activité artistique, aussi sophistiquée et ardue soit-elle. Elle

contient aussi un aspect existentiel. En plus d'être porteuse de sens et d'enrichir la vie d'Utamaro, elle s'apparente à un élément vital. C'est effectivement par son biais que le dessinateur insuffle la vie à ses « portraits de beautés » et sublime la trop souvent courte existence des courtisanes.

L'*ukiyo-e* est de surcroît ce qui sauve Utamaro d'un duel potentiellement léthal avec Seinosuke ; cette occasion lui permet de réaffirmer son statut de maître incontesté, au sommet de la hiérarchie artistique, mais également de « convertir » un individu dans un premier temps réfractaire à son style subversif et irrévérencieux, à l'encontre des traditions et de l'ordre établi. À défaut d'être un homme qui pèse dans la vie politique, l'espièglerie et le talent permettent à Utamaro de trouver une place dans la société. À ce propos, l'estampe implique manifestement un aspect relationnel. Le cercle social d'Utamaro est très hétéroclite : de l'éditeur Tsutaya au valet Take (Karauta Dayu), d'Okita (Tanaka Kinuyo), la tenancière d'une maison de thé, à Yukie, la fille d'un renommé peintre classique, l'entourage du dessinateur d'estampes s'apparente à un kaléidoscope des différentes couches sociales qui existaient au sein du Japon de l'époque d'Edo. À ces personnages s'ajoute la fugitive apparition du noble Matsudaira (Onoe Tamitaro) qui, bien que ne faisant pas partie des relations d'Utamaro, concourt à la rencontre qu'il fait de la jeune Oran (Kawasaki Hiroko), fille d'un humble roturier que le peintre prend comme modèle.

Un ultime aspect de l'art comme raison d'exister doit être souligné. À deux moments du film, Utamaro plonge dans une crise d'inspiration. Lorsqu'Okita, la courtisane dont le peintre est le plus proche, séduit Seinosuke et le détourne de son engagement avec Yukie, Utamaro s'en retrouve bouleversé et peine à s'immerger dans son art. Ce n'est qu'après la vision des jeunes filles qui nagent devant le Seigneur Matsudaira que l'artiste est possédé d'une « fièvre créatrice », et qu'il désire ardemment dessiner. Il souhaite en particulier rencontrer la jeune fille dont la

beauté l'a le plus charmé (Oran) afin de la peindre. De même, au moment où Utamaro est assigné à résidence avec des menottes aux poignets, après avoir été condamné par les autorités shōgunales en raison d'une œuvre qui les critiquait, il lui devient impossible de peindre. De fait, on peut considérer que le démiurge perd ses vertus d'élaborateur et n'accomplit plus sa fonction essentielle. Il s'agit alors d'une mort spirituelle, car Utamaro ne peut plus exprimer son « énergie vitale » (désignée par *ki* en japonais). Cette notion, qui provient du Taoïsme, stipule que tout individu est animé par une énergie fondamentale ; la perte de cette dernière signifie la mort.

En résumé, la peinture constitue la raison d'être de l'artiste. Il s'agit non seulement du sens de sa vie, mais aussi d'une manière transcendante d'appréhender la réalité. À travers l'art, le dessinateur peut rendre compte de sa vision des êtres humains, notamment de la gent féminine.

Peindre la féminité

S'il y a une thématique qui est aisément associée au travail de Mizoguchi Kenji, c'est bien celle de la condition des femmes, traitée dans la forme de mélodrames enrichis par un souci de réalisme. Le metteur en scène se plaît à dépeindre des Japonaises victimes d'hommes pusillanimes et égoïstes ; à l'opposé de leurs confrères, elles font généralement preuve d'abnégation et se sacrifient pour les personnes qu'elles chérissent. Le réalisateur a tiré ce motif du nouveau théâtre japonais très populaire auprès de la population dans les années 1920 : le théâtre *shinpa*. Il s'agit en substance d'un genre théâtral qui met en scène une femme artiste ou une geisha qui doit faire face à un ou plusieurs hommes au caractère défectible, en plus d'être la personne à devoir renoncer à l'objet de son désir. Par exemple, *Les femmes d'Osaka* (1940) traite d'une femme, Ochika (Tanaka Kinuyo), prête à soutenir contre vents et marées l'homme qu'elle aime (Bando Kōtarō), un joueur aveugle de *shamisen* (une espèce d'instrument à trois cordes).



Femme buvant dans un verre de Kitagawa Utamaro, série « Huit célèbres maisons de thé » (1795 ou 1796). Musée national de Tokyo.



Lettre d'amour de Kitagawa Utamaro, série « Sélection de poèmes, section sur l'amour » (vers 1793). Musée national de Tokyo.



La fille héron de Kitagawa Utamaro, série « Série de danseurs contemporains » (vers 1791). Musée national de Tokyo.

En plus d'emprunter les thèmes propres au *shinpa*, Mizoguchi aborde aussi l'expression sobre, plus que pondérée, des émois amoureux. À travers un geste, une expression du visage, ou un simple regard, les sentiments sont communiqués. Une autre influence est celle du *panpanmono*, c'est-à-dire du roman ou du film qui traite de l'existence des prostituées. En résumé, que la protagoniste soit une avocate, une courtisane, une geisha, ou encore une artiste, la figure centrale au sein du récit est la plupart du temps une femme. Même dans le cas de *Cinq femmes autour d'Utamaro*, Okita constitue un des personnages essentiels. Selon le critique et l'historien du cinéma japonais Satô Tadao qui a consacré une monographie au cinéaste, la tâche de l'héroïne est de réduire en cendre les illusions que représente l'autorité masculine. Cela explique la forte personnalité dont Mizoguchi a affublée ses (nombreux) personnages féminins.

En plus de la tenancière Okita, on relève quatre femmes qui jouent un rôle important dans le cas d'*Utamaro* : Yukie,

la promise de Seinosuke, Takasode, « la femme tatouée », Oran, la fille de roturier, et Oshin (Shiratao Kiniko), courtisane qui s'impatiente d'être représentée au sein d'une estampe signée de la main du maître. On peut affirmer que chacune de ces courtisanes, de ces « cinq femmes », illustre un aspect de la féminité selon Mizoguchi : l'abnégation (Yukie), l'opportunisme (Oran), la stabilité maritale (Oshin), l'humilité (Takasode), et la détermination (Okita). Autrement dit, le concepteur d'estampes rend compte d'une succession de portraits de la condition féminine. Okita est sans doute celle qui symbolise le plus clairement la révolte de la femme contre le système féodal, autrement dit la société japonaise patriarcale aux yeux de Mizoguchi. Après avoir assassiné Takasode et son ancien amant Shôsaburô (Nakamura Shôtarô) qui tentent de s'enfuir, elle visite Utamaro, assurément son plus fidèle ami, afin de lui confesser son double meurtre. Plutôt que de mener une existence emplie d'hypocrisie où il est impossible d'exprimer un amour sincère, elle préfère assumer sa pas-

sion, au point d'être amenée à assassiner celui qu'elle aime. De fait, Okita privilégie l'authenticité aux faux semblants.

Une femme semble irrémédiablement condamnée par une société qui l'empêche de s'épanouir et l'accule à des interactions avec des hommes qui ne consentent à aucun sacrifice, souvent motivés par le gain personnel, leur propre ambition, leurs désirs charnels, ou leur fierté. Mizoguchi excelle dans la description de telles tragédies sociales; un bel exemple est celui du personnage d'Omocha (qui signifie «jouet» en japonais), héroïne des *Sœurs de Gion* (1936), incarnée par l'emblématique Yamada Isuzu (1917-2012). Comme Okita à la fin de *Cinq femmes autour d'Utamaro*, elle tient des propos passionnés et qui fustigent la société japonaise; ses propos sonnent comme une suprême dénonciation des injustices inhérentes à un monde conçu par et pour les hommes; seules les femmes semblent y être systématiquement punies pour leurs fautes. Il est à noter que ces scènes d'acmé émotionnelle sont quasiment les seules où le réalisateur recourt aux gros plans. Un tel procédé est plutôt rare dans sa filmographie.

Le style de Mizoguchi

Il a très souvent été fait référence à l'usage que le réalisateur japonais fait du plan-séquence. Son style se distingue en effet largement de celui d'Ozu ou de Kurosawa, le premier réputé pour ses plans d'une perfection flirtant avec la photographie (qui n'a pas été impressionnés par la qualité de leur composition), le second pour son style dynamique et sa maîtrise des scènes de combat (pour schématiser un peu). Cette différence artistique peut s'expliquer de plusieurs manières.

Contrairement à ses camarades, Mizoguchi est plus influencé par les arts traditionnels japonais (ex. : le théâtre *kabuki*, le théâtre de marionnette *bunraku* ou le *nô*) que par les cinéastes américains des années 1930 ou 1940. Il semble avoir toujours conservé une passion, ou du

moins un intérêt marqué pour la culture japonaise ancienne. Ainsi que le fait remarquer le scénariste Yoda Yoshikata (1909-1991) qui a largement concouru à l'œuvre du maître, ce dernier exprimait une affection certaine pour des objets anciens comme les céramiques; déménager à Kyoto, berceau de la culture japonaise classique, a été une décision allant de soi. L'ancienne capitale du Japon a donc été pour Mizoguchi un terreau fertile à son imagination autant qu'un espace pratique de documentation.



Okita au centre du cadre, mais aussi de la tragédie qui se joue.
Cinémathèque Suisse.

Cette importante curiosité pour des arts théâtraux, comme le *kabuki*, l'a poussé à privilégier une certaine forme cinématographique; elle lui permet de mettre à l'honneur la performance de l'acteur. Bien que les motivations de recourir au plan-séquence peuvent varier — exposition d'un sentiment dans la durée ou un désintérêt pour le montage selon Jean-Michel Durafour, ou affirmation de la consistance d'un lieu d'après Alain Masson—, il est fort probable que la raison principale en ait été le refus de casser, de saccader, voire d'obstruer le jeu des acteurs. Comme en témoigne Yoda, un tel procédé permet à Mizoguchi de cristalliser un maximum d'énergie dans sa mise en scène. Afin qu'une telle conception du tournage soit envisageable durant de longs plans, les comédiens devaient absolument maintenir la tension de leur jeu, ce qui

aurait été ardu dans le cas d'un tournage déterminé par des plans courts. Or s'il y a bien un domaine dans lequel le cinéaste excelle, c'est la direction d'acteurs; les exemples magistraux de performances viscérales sont légion. Dans *Mademoiselle Ôyu* (1951), Mizoguchi révèle au public spectateur l'illusion d'un mariage de convenance par le biais d'un plan séquence où les interprètes font sagement usage de l'espace et du décor: Oshizu (Otowa Nobuko) confesse à son mari Shinnosuke (Hori Yuji) qu'elle l'a épousé pour lui permettre de vivre auprès de la femme qu'il aime réellement: Kayukawa Ôyu (Tanaka Kinuyo), sa sœur aînée. On peut également se référer à la scène, dans *L'intendant Sanchô*, lors de laquelle Anju (Kagawa Kyoko) apprend d'une autre esclave le terrible sort réservé à sa mère Tamaki (Tanaka Kinuyo), qui a été réduite à la prostitution. Le plan-séquence est magistralement utilisé pour capturer la tristesse du protagoniste; plongée dans le chagrin et le désarroi, Anju est impuissante face au sort. La caméra l'accompagne dans sa démarche lente, lourde, inlassable. Le plan-séquence permet d'inscrire des émotions dans le cadre et de donner naissance à une atmosphère spécifique.

Au-delà de sa maestria technique, Mizoguchi est célèbre pour sa sévérité à l'égard des acteurs (surtout des actrices). Son raisonnement était le suivant: afin de tirer le meilleur d'un interprète, il faut le pousser à bout, l'acculer dans ses derniers retranchements émotionnels et artistiques. Beaucoup de comédiennes ont souffert; certaines ont quasiment été traumatisées. Tel est le cas de Yamaji Fumiko (1912-2004) qui a pourtant fait des progrès manifestes dans son jeu grâce à l'implacable supervision de Mizoguchi; ce résultat est visible dans *L'impasse de l'amour et de la haine* (1937) et *Ah! Pays natal* (1938). Il y a aussi fort à parier que le metteur en scène a été un important catalyseur aux exploits dramaturgiques de Tanaka Kinuyo (1909-1977), assurément son actrice fétiche.

En résumé, le plan séquence est un outil qui permet d'exprimer l'ampleur des tragédies sociales que Mizoguchi

s'est efforcé de mettre en scène durant toute sa filmographie. Il est de même un moyen de permettre aux acteurs de donner de l'ampleur à leur jeu. Si on désire malgré tout établir un parallèle avec la tradition picturale japonaise, on peut toujours, à l'instar de Noël Burch, faire référence aux *e-maki* (littéralement «images en rouleau»), ces fresques sur rouleaux de soie que l'on déroule afin de pouvoir en découvrir le récit imagé, orné de textes calligraphiés. Dans le cas de *Cinq femmes autour d'Utamaro*, il est difficile d'établir un clair parallèle stylistique entre le célèbre dessinateur et le cinéaste. Le premier a souvent privilégié les «gros plans» pour dépeindre les beautés japonaises, alors que le second a plutôt recouru aux plans d'ensemble au sein desquels s'inscrivent non seulement la condition féminine, mais également une peinture réaliste de la société japonaise, des temps médiévaux aussi bien que de l'époque moderne (dès 1868). S'il y a un lien à tisser entre les deux œuvres, il se trouve plutôt dans les motifs favorisés: le grotesque de la condition humaine et la beauté fugace, fragile de la gent féminine.

Notes

- ¹ L'usage des noms propres en Asie orientale est ici conservé: le patronyme précède toujours le nom personnel. La transcription des noms est conforme au système dit Hepburn modifié.

Bibliographie

- DURAFOUR, Jean-Michel (1999). «*Cinq femmes autour d'Utamaro de Mizoguchi: filmer à l'entour de la peinture*» dans *Peinture et cinéma: pictorialité de l'image filmée de la toile à l'écran*. Ligea Revue, nov. 1999.
- KONDO Ichitaro et TERRY Charles (1957). *Library of Japanese Art: Kitagawa Utamaro*, 3e édition. Charles E. Tuttle Company.
- MASSON Alain (2020). «Plans isolés de Mizoguchi». *Positif*, 717, nov. 2020.
- MURASE Miyeko (1996). *L'art du Japon*. Le livre de poche.
- SATÔ Tadao (2008). *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*. New York: BERG.
- YODA Yoshikata (1997). *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- Site officiel du Musée national de Tokyo: <https://www.tnm.jp>.



La belle noiseuse, modèle dévoué et peintre acharné

La doublure de Michel Piccoli, qui joue le peintre Frenhofer.

Dans la peinture comme au cinéma, il y a cet attachement au concept de modèle. Les deux arts ont majoritairement fonctionné sur un aspect représentatif de l'humain et de sa beauté (comme beaucoup d'arts, mais ceux-ci particulièrement). Ceci amorce une connivence entre les deux médiums : celle de l'acteur-modèle (terminologie qu'utilise Robert Bresson sur sa vision du sujet¹). Le cinéma fonctionne notamment par la figure de l'acteur/trice (avec le côté industriel que cela représente), tandis qu'en peinture on parle de portrait, catégorie très large, presque majoritaire à certaines époques, dégageant le même but : parvenir à rendre et transmettre la beauté humaine. L'art visuellement au service de l'humain. Toutefois, si la caméra se contente de mettre en valeur ses sujets par la mise en scène, le pinceau ne retient du modèle qu'une forte inspiration visuelle, c'est donc une tâche plus ardue, plus complète, et plus métaphysique. Rendre cette beauté humaine nécessite plus de création. C'est de cette métaphysique de l'acte de création que parle *La belle noiseuse* de Jacques Rivette, de cette relation entre un modèle et ce « modeleur » que représente le peintre. À noter que le film de 1991 est une adaptation du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac.

Étienne Kaufmann

La belle noiseuse donne son titre au film mais avant tout à un tableau, qui serait le chef-d'œuvre de son créateur. Nicolas, un jeune homme, et sa compagne Marianne, rendent visite au peintre Frenhofer dans le Sud de la France. Le peintre leur parle d'une œuvre inachevée, qui avait fortement affecté sa femme Liz qui lui avait servi de modèle, au point de devoir arrêter le projet. Il est alors décidé que Marianne posera pour Frenhofer, dans le but de recommencer le fameux tableau. Marianne, d'abord réticente, se présente comme convenu dans l'atelier du peintre, comme si elle était individuellement attirée, non pas par l'artiste, mais par son œuvre mystérieuse. Elle aussi se dévoue à sa manière à l'œuvre, comme s'il s'agissait d'une entité à part, qui possède le contrôle sur ses créateurs. Le film parle en effet d'artistes conditionnés par leur travail, ou plutôt par ce que reflète leur travail, ainsi que des figures qui peuvent les influencer.

Une présence à la fois humaine et purement formelle

Jacques Rivette a l'habitude dans ses films de laisser l'action se dérouler par elle-même sans besoin de la contrôler, c'est-à-dire qu'il nous fait oublier son dispositif de film (quand il ne fait pas appel à notre position de spectateur/trice), et passe ainsi du vraisemblable au vrai. C'est ici comparable aux longues poses de Marianne : le temps ne compte plus (on passe bien des heures dans cet atelier, sans s'en rendre compte), il n'y a que sa présence et le son des pinceaux. Le film converge sur cette présence à travers les yeux du peintre, présence qui se fera par ailleurs progressive et de plus en plus ambiguë, tant pour la caméra que pour le peintre ; elle se dévoile peu à peu, pour finalement aller jusqu'à se confier et prendre une place importante. L'ambiguïté vient de comment elle est considérée, en tant que modèle : que doit-elle montrer ? Son corps, ou autre chose (une émotion, une impression) ? Il y a cette expression au cinéma de « filmer l'invisible » : Rivette montre dans son film que la peinture fonctionne

de la même façon. Frenhofer ne peint pas son modèle en tant que tel, mais ce qu'il y distingue d'invisible ; comme Rivette, il ne cherche pas le vraisemblable mais le « vrai ». Ceci met en évidence ce clivage entre deux visions de comment doit procéder l'acteur au cinéma : être divinement soi (la vision de Bresson), ou paraître quelqu'un d'autre, (une vision majoritaire). Par analogie, c'est en étant sa propre singularité que Marianne acquiert plus d'impact sur le peintre et donc sur l'œuvre. On se demande alors qui est vraiment créateur de cette « belle noiseuse » : est-ce le peintre en tant qu'il observe Marianne, est-ce le modèle que le peintre ne fait que traduire, ou est-ce que cela se passe à un autre endroit, inconscient, que décrivent ces croquis et ces lignes infinies ? Selon le film, personne n'est vraiment créateur ; le peintre a beau s'acharner, l'œuvre ne naît que du rapport complexe qu'il entretient avec son modèle.



Emmanuelle Béart dans *La belle noiseuse*.

La mise à nu nécessaire de l'artiste

Il y a dans le film une éminente dimension intime. Le public spectateur est en quelque sorte complice de cette

intimité, en sachant par exemple d'emblée que le tableau n'est finalement que la reprise d'une œuvre inachevée qui représente un pan émotionnel de l'artiste et de sa femme Liz. L'artiste ne reproduit pas l'extérieur à sa manière, mais plutôt sa propre intériorité : il découvre ce qu'il peint avant de peindre ce qu'il découvre. Cette invisibilité évoquée serait contenue dans le seul esprit de l'artiste, non du modèle. Lors des premiers longs champ-contre-champ entre le peintre et son modèle, la caméra se focalise surtout sur l'acte de création, sur les gestes, presque violents, du peintre, sur sa toile et son modèle. Il doit les contrôler comme il contrôle ses émotions. Les plans sur le modèle sont présents mais prennent moins de place que le regard du peintre, le travail de ses mains. C'est évidemment aussi l'intimité de Marianne qui est en jeu, non nécessaire en tant que telle pour le peintre, mais pour la fragilité humaine qu'elle incarne. Ce processus créatif est totalement abstrait, des lignes apparaissent un peu au hasard vers on ne sait quelle convergence, disparaissent, l'artiste s'acharne à continuer son œuvre au point de revenir en arrière à maintes reprises, comme s'il cherchait quelque chose plutôt que de le créer. Le modèle est son support de recherche, il entre en jeu en tant qu'outil, comme un pinceau. Il peut aider l'artiste à trouver son absolu, mais le caractère abstrait du processus créatif l'empêche d'en être le sujet.

Cette mise en retrait du modèle crée au départ une sorte de rigidité dans ce rapport, que Rivette renverse par la suite. L'idée de modèle de Bresson au cinéma est aussi comparable à l'idée d'une silhouette que l'artiste viendrait remplir. Marianne n'est plus vue comme un individu sexualisé, ou comme individu tout court, mais comme un substitut, une forme artistique pure. Rivette va bien au-delà de cet écueil scénaristique que constituerait l'attirance sexuelle du peintre pour son modèle. Cela n'empêche néanmoins pas que son statut de femme affirmée (figures qu'on retrouve beaucoup chez Rivette) ait des conséquences sur l'œuvre. Le statut d'un modèle totalement



Michel Piccoli et Emmanuelle Béart cherchent la bonne pose.

invisible est donc, selon Rivette, impossible. Le film ne cesse de la montrer affectée par ce rôle qu'elle joue et par ce rapport qu'elle entretient avec le peintre, un rapport qui a des conséquences directes sur l'œuvre, et qui est le véritable sujet de la caméra de Rivette. Ce nouveau statut qu'elle adoptera, une présence plus que physique, dérangera même son compagnon Nicolas, par souci de possession. Tout est ici une question de regard. Que trouve le peintre dans son modèle comme composante émotionnelle, Marianne elle-même, ou sa femme ? Et que voit le modèle, une œuvre à son image ? Ces questions sont abordées par le prisme de longs dialogues, qui nous font bien sentir la lutte spirituelle que représente la création artistique, et par le fait que le peintre n'est finalement pas le seul créateur de son œuvre. Frenhofer dit même : « C'est pas moi qui choisis, c'est quelqu'un d'autre ». Une façon de traduire ceci est celle de la possession : l'œuvre possède l'auteur, mais il y a un double-jeu entre lui et son modèle inspirateur.

Peindre ou se faire peindre, déploiement d'émotions

Le personnage de Frenhofer, en tant qu'artiste, semble tendre vers une quête de l'absolu, par un acharnement artistique venant d'on ne sait où. Ce qui se joue lors de ces longues scènes est quelque chose d'émotionnel, une tension, une fragilité. C'est ce qui peut faire naître l'art,

par décision consciente de l'auteur ou non. Il est donc nécessaire, pour comprendre ce processus de création, de comprendre le contexte dans lequel s'inscrit le tableau, car c'est toujours son point de départ. Rivette prend le temps nécessaire d'introduire les préliminaires de cette décision de recommencer (ou de continuer) ce chef-d'œuvre inachevé avec l'aide de Marianne. La question étant : quand est-ce que l'œuvre est finalement terminée ? Frenhofer a commencé *La belle noiseuse* par amour, mais c'est ce même amour qui l'a mis à mal. On voit que l'œuvre d'art est soumise aux aléas émotionnels de son créateur : regrets, désirs ; ce sont ses souffles créatifs. L'acte de création est ici en particulier une complète dévotion de l'artiste à la recherche de clôture de son propre passé (c'est-à-dire de ce qu'il a vécu avec Liz). Il y a aussi la recherche de la perfection (le beau), principal problème de la philosophie esthétique. On peut se demander pourquoi pour Rivette, qui a un attrait si fort pour des absurdités récréatives, s'accapare d'une vision de l'art si sérieuse et tourmentée. Une réponse pourrait survenir de la bouche de Frenhofer : « En peinture, ce qui est dit ne compte pas ». À comprendre que ce qui est dit est absurde, tout est dans les gestes et les émotions.

La belle noiseuse démontre ainsi que l'art est un besoin de l'homme de déballer ses inconstances émotionnelles. La tension entre Frenhofer et Marianne vient de ce que tous deux cherchent dans cette œuvre un accomplissement qui signifie une sorte de liberté. La figure du modèle en peinture confirme qu'il est aussi un acteur du travail de la peinture, non pas comme une statue, mais comme au cinéma, un vecteur d'émotions, qui se déploie sans artifice, par la mise en scène transparente de Rivette ou par les coups de pinceaux jamais achevés du peintre. Par comparaison, on peut également y retrouver une étude de l'acteur, qui donne son corps et ses émotions aux mains d'une œuvre d'art, et de son rapport avec le directeur d'acteurs (souvent le réalisateur) : même problématique sur la toile et devant la caméra. Jacques Rivette est connu

pour laisser une grande liberté à ses acteurs, tant dans leur jeu (une grande part est laissée à l'improvisation, *Out 1* en est le meilleur exemple), que dans leur implication dans le film et son scénario. Cette vision de l'œuvre comme un entrecroisement de libertés créatrices rejoint *La belle noiseuse* autant par la grande place que le metteur en scène finit par donner à Marianne que dans l'idée que c'est l'œuvre qui choisit, et que ses créateurs ne font que s'appliquer à une création si libre et intime qu'ils ne la contrôlent pas. Ainsi le tableau, comme le film, ne se termine que quand les œuvres elles-mêmes le décident. On ne verra jamais *La belle noiseuse* de Frenhofer finie. Peut-être l'œuvre n'existe-t-elle qu'inachevée, lors de son vertigineux processus de création, qui est avant tout un rapport entre deux individus acharnés et dévoués.

Notes

- 1 BRESSION Robert (1995). *Notes sur le cinématographe*. Gallimard.



Cadavre exquis

Mission Cléopâtre en deux tableaux

Dans la continuité du mouvement surréaliste parisien du début du XVIII^e siècle, nous proposons une réinterprétation du célèbre Cadavre exquis ayant pour sujet le film *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (2002) d'Alain Chabat. Écrit à quatre mains, l'article repose sur les mêmes principes collaboratifs du jeu français. Il s'inscrit dans le cadre de l'automatisme surréaliste et de l'association fortuite des éléments, dans laquelle, cependant, une communication souterraine entre les participant-es semble se manifester. Un collage d'idées, de réflexions, d'images, de tableaux, qui donne lieu à une nouvelle façon de conceptualiser le monde qui nous entoure et d'enquêter davantage sur l'art et le patrimoine artistique universellement partagé.

Mathias El Baz et Leandra Patané

La pose (*La Joconde*, Léonard de Vinci, début XVI^e)

Chaque geste, posture, expression du corps est en réalité la clé d'accès à tout un univers qui conserve des traces et des coutumes d'une période historique donnée et des héritages de cultures lointaines dans le temps et dans l'espace.

La pose, typique de certains portraits, confère élégance et royauté au sujet.

Des aspects comme le regard et le sourire influencent de manière déterminante le résultat du tableau.

La dignité du modèle due à l'attitude noble du sujet, sont des éléments qui participent à la formule plus poétique mais en même temps plus concrète et vivante de l'œuvre.

Quel sentiment transparait dans l'expression de son visage?
Les mains seront-elles posées délicatement l'une sur l'autre effleurant la poitrine?

Voici le défi de raconter une histoire du langage corporel qui fusionne deux arts, le cinéma et la peinture. En combinant ces deux âmes le spectateur redécouvre des retours éternels, des gestes oubliés depuis longtemps.

Le grand écran inonde de nouvelles lumières même les chefs-d'œuvre qui nous semblaient les plus familiers. Les liens qui se tissent entre les langages artistiques enrichissent les points de vue et accroissent les perspectives.

Le film *Asterix et Obelix: Mission Cléopâtre* vulgarise le langage de l'art au profit d'un public de tous horizons. Avec grande simplicité et la légèreté qui caractérise le tournage, le public se laisse emporter et amuser par l'histoire et les nombreuses références — certaines plus évidentes que d'autres — auxquelles il renvoie.

Comme quoi le bourgeon de la curiosité peut éclore n'importe où, même par un simple clin d'œil.

Le film met le public spectateur face à deux techniques opposées de réalisation d'un portrait. Il le pousse implicitement à s'interroger sur les traits qui les différencient et sur les raisons qui ont motivé ce type de changement de procédé.

Le peuple égyptien a laissé en témoignage une assez vaste collection d'œuvres qui certifie leurs coutumes à la représentation du visage par ses trois quarts, en raison de l'importance qu'il consacrait au regard.

Si la tradition égyptienne ne prévoyait de reproduire le visage de ses sujets que de profil (à trois quarts), la tradition européenne repose sur un long héritage de portraits qui valorisent le visage dans son intégralité.

La Mona Lisa est très probablement l'un des portraits les plus extraordinaires du monde occidental. Son auteur, le célèbre Léonard de Vinci, peint les traits de cette



femme dont le visage restera figé dans l'histoire. Sous le nom de Joconde, le tableau représente vraisemblablement Lisa del Giocondo, un membre de la famille Gherardini de Florence et épouse du riche marchand de soie florentin Francesco del Giocondo.

Plus célèbre que le tableau même — si possible — est le fameux sourire de Mona Lisa. Cette technique, sublimement employée par Léonard, est le parfait exemple d'asymétrie appliqué à un visage.

Ces deux pratiques mises l'une face à l'autre ne sont pas en compétition. L'une n'est pas meilleure que l'autre, au contraire elles inspirent tout simplement à mettre en valeur un trait plutôt qu'un autre.

Or, le film n'encourage probablement pas le public à ce type précis d'interprétation. Pourtant, il joue très probablement sur une culture universellement partagée pour tisser des liens entre les connaissances que chaque spectateur/trice possède afin créer des parcours des réflexions nouveaux et tout autant divertissants.



Du romantisme à la référence pop en passant par la chair humaine (*Le Radeau de La Méduse*, Théodore Géricault, 1818-1819)

2 juillet 1816, il est 15h précisément lorsque le commandant de Chaumareys échoue la Frégate de la Méduse sur les bancs de sable longeant la côte de la Mauritanie. Un an après la chute de Napoléon, la frégate avait pour mission de récupérer les richesses du Sénégal restituées par l'Angleterre. Rien ne se déroule comme prévu. Le navire ne peut être désensablé. Très vite, on manque de place dans les canaux et les chaloupes. On se décide à construire à un radeau. Un radeau qui sert finalement à transporter qui n'a pas eu sa place dans les canaux de sauvetage. Au premier jour, une terrible tempête envoie vingt personnes par-dessus bord. Au deuxième jour, de violents conflits éclatent au sein de l'équipage et soixante personnes sont assassinées. Au troisième jour, l'indicible se produit : la folie et la faim pousse les personnes survivantes à consommer la chair humaine. Il fallut attendre treize jours pour apercevoir une lueur d'espoir lorsque *L'Argus* vient secourir les quinze survivant-es.

Quinze survivant-es immortalisé-es par Géricault dans son célèbre tableau. Un manifeste du romantisme dit-on car il inspira non moins que Gustave Delacroix. Les vivant-es ont le corps tourné vers cet homme qui appelle à l'aide, brandissant un tissu déchiré jusqu'à en risquer sa propre vie. Les chairs sont pour la plupart en voie de décomposition. Un homme tient son fils mort dans ses bras, d'autres se font déjà absorbés par la noirceur de l'eau, c'est une tragédie parfaitement dépeinte par Géricault.

Le Radeau de La Méduse est une des peintures les plus connues au monde. Très rapidement, l'histoire fut oubliée au profit de l'œuvre qui devint une référence. Beaucoup connaissent le tableau exposé au Louvre et le naufrage tragicomique de Bernard Farcy, mais presque personne ne se rappelle le commandant de Chaumareys et sa frégate, *La Méduse*, qui inspira Géricault, qui inspira Uderzo, qui inspira Chabat. En art, et donc au cinéma, tout est question d'inspiration et/ou d'appropriation.

Néanmoins, Uderzo (et puis Chabat) s'approprie davantage la référence pop que le tableau de Géricault ou bien le naufrage de la frégate de la Méduse. Par cette référence, le but n'est bien évidemment pas de ravir aux passionné-es du romantisme pictural français mais bien de faire un clin d'œil bien voyant à un maximum de monde possible. Ici, le Radeau de La Méduse est bien plus invoqué pour sa popularité que pour sa qualité picturale. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que les deux seules références directes à des tableaux renvoient à deux des œuvres les plus connues du Louvre, celles présentées dans cet article.

Autant dans la bande dessinée que dans le film, tout cet enchaînement d'évènements incongrus (la reconstruction express et miraculeuse du drakkar de Barbe Rouge à l'instant et au lieu exacts où la boule de pierre tirée du pied par Obélix s'écrase) ne semble avoir pour but que la référence au tableau. Obélix torpille alors le bateau pirate avec son ballon de pierre surdimensionné tel un joueur de football professionnel. Tout ceci pour que Barbe Rouge et ses matelots prennent une pause de fin imitant le tableau si connu. *Mission Cléopâtre* n'est certainement pas un film sur la peinture, mais il a le mérite d'assumer son héritage de ce mélange hétérogène de références qu'est la pop culture.

Pour aller plus loin

Petite sélection coup de cœur non exhaustive pour découvrir d'autres films, notables, en lien avec la peinture.



***Le mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, France, 1956)**

Ce documentaire culte de Clouzot nous fait plonger dans l'œuvre peinte, le tableau en devenir. Il saisit le geste de Picasso qui exécute plusieurs dessins d'un trait rapide, permettant au spectateur de voir en direct la naissance d'un tableau au style si caractéristique. Picasso surprend par ses détours, le dessin initial évolue pour se transformer loin de nos attentes. C'est donc notre regard de profane face à la maîtrise du peintre qui fait tout l'enjeu de ce film. À défaut de parvenir à saisir pleinement cette fièvre créatrice, *Le mystère Picasso* reste une leçon de filmage de la peinture qui analyse une structure et une méthode et qui demeure des décennies plus tard une référence absolue.



***L'extase et l'agonie* (Carol Reed, États-Unis, 1965)**

L'extase et l'agonie est la chronique de la peinture du plafond de la Chapelle Sixtine par Michelangelo, et des rapports conflictuels de ce dernier avec le Pape vaincu en guerre Jules II. Le film propose une photographie aux couleurs vives typique des œuvres en Technicolor. Il rappelle le caractère propagandiste de tout art, les visions artistiques et politiques s'affrontant dans l'interprétation de la Création. La bataille menée par le Pape pour les États Pontificaux est aussi celle de Michelangelo et de sa matière; lui qui se considérait avant tout comme un sculpteur se retrouve contorsionné pour peindre, luttant véritablement avec sa matière, les gouttes de peinture coulant sur lui entre tentative d'asservissement et fusion de l'artiste et de son œuvre.



***Edvard Munch, la danse de la vie* (Peter Watkin, Norvège/Suède, 1974)**

Ce film fleuve initialement prévu comme une mini-série pour les télévisions norvégiennes et suédoises bénéficia d'un montage cinéma. Watkins, alors exilé en Norvège, fait du jeune Edvard Munch un alter-ego, les errances et questionnements du peintre trahissant les doutes du réalisateur sur sa propre carrière. Tourné dans des tonalités bleu violacé et ocres, proches du style de cet expressionniste norvégien, le film dresse à travers Edvard Munch le portrait de la société norvégienne de la fin du XIX^e siècle. Le grain, le travail de la lumière aplatissent les images en des touches chromatiques subtiles, la mise en scène insiste sur les gros plans de visages, les regards-caméra à la manière de ses portraits, sur les contre-jours. Le format 1:33 s'approche du cadre des peintures, et la

réalisation intimiste n'empêche pas l'image d'être chargée; l'emploi des plans resserrés, du montage rapide et des zooms crée en permanence une tension, à l'image du trait du peintre. L'acte de création est saisi dans le détail, il se fait l'image de l'environnement tragique dans lequel Munch évolue, il ponctue cette chronique riche avec un sens qui contribue au caractère unique de ce film, dont Watkins lui-même avouait qu'il était son plus personnel et son plus réussi, regrettant de n'avoir par la suite pas pu répéter cette expérience créatrice « magique » portée par une équipe amateur (cf site personnel du réalisateur: <https://pwatkins.mnsi.net>).



***What Dreams May Come* (Vincent Ward, États-Unis, 1998)**

Derrière le récit moralisateur (dans un au-delà paradisiaque, un homme apprend que sa femme s'est suicidée peu après son décès et qu'elle se trouve dans un lieu infernal, il décide alors d'aller la rejoindre pour la soustraire aux enfers), cet étrange film adapté de la nouvelle éponyme de Richard Matheson utilise tout ce que le numérique permet dans les grosses productions américaines afin de restituer un environnement pictural. Le film remportera l'Oscar des meilleurs effets visuels. Sa dépeintion de l'enfer et du paradis se nourrit de toute une peinture symbolique, les décors monumentaux puisent chez Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin, Jacob van Swanenburg, tandis que les effets visuels reproduisent des textures impressionnistes proches de Monet.



***Goya's Ghost* (Milos Forman, États-Unis/Espagne, 2006)**

Le prisme du film de Forman s'attarde sur les bouleversements en Espagne lors des guerres napoléoniennes pour dresser, à la manière des caricatures particulièrement sombres du peintre, une parabole sur la nature du pouvoir et son absurdité (la succession des régimes, la torture et la poursuite anachronique de l'Inquisition au XIX^e siècle). La vision des corps meurtris face aux machines répressives qui se succèdent nous plonge, à la manière du film de Carlos Saura *Goya en Buerdos*, dans un portrait cauchemardesque de cette société qui épouse le style du peintre. Si son art n'est qu'un prisme, le film tout entier se fait l'image des problématiques qui ont inspiré le style profondément moderne de Goya.



***Séraphine* (Martin Provost, Belgique, 2008)**

Le film décrit la vie de la peintre française Séraphine Louis de Senlis, dite Séraphine, née en 1864 et morte en 1942. Celle-ci mène une vie modeste, vivant de son travail de domestique, tout en exerçant, en parallèle, une vie d'artiste peintre cachée. Recevant la reconnaissance et le soutien matériel d'un mécène allemand du nom de Wilhelm Uhde, elle parvient à sortir temporairement de sa précarité avant d'y replonger durant la guerre et suite à des soucis de santé. Par ce film, c'est le génie d'une femme sans formation artistique, mais sensible et autodidacte autant que persévérante qui est mis en valeur. L'interprétation du rôle tenu par Yolande Moreau rend compte avec beaucoup de crédibilité et de poésie de sa grande liberté d'esprit quasi mystique, de son génie à fabriquer ses propres pigments et de son impérieux besoin d'expression picturale. On s'immerge avec elle dans un bain de nature et on découvre avec bonheur ses toiles originales, de petits et grands formats aux compositions florales, aussi denses que colorées et qui sont rapportées à l'art dit naïf ou brut.



***Achille et la tortue* (Takeshi Kitano, Japon, 2010)**

Film du fameux « Beat » Takeshi et véritable hommage à la peinture, *Achille et la tortue* est un récit d'apprentissage où l'on suit le protagoniste Machisu Kuramochi à travers l'enfance, l'adolescence et les premières années de l'âge adulte, puis l'âge « de raison ». Des séances de dessin en compagnie d'un « idiot du village » à l'école d'art, de l'imprimerie à une galerie détenue par un marchand de tableaux rabat-joie, le film fait la part belle aux illustrations de la peinture et à la multitude de manières dont on peut la définir. Cette fois, Kitano ne se contente pas d'œuvres colorées, au style presque enfantin, placées en générique, comme dans *Hana-bi* (1997) et *L'été de Kikujirô* (1999). Les nombreuses représentations picturales se dotent d'une vertu interrogative : ces images sont-elles de l'art ? Qu'est-ce qui caractérise un grand artiste ? Par analogie, le public est amené à s'interroger sur le médium du cinéma lui-même : qu'est-ce qu'un film ? Que doit-il raconter ? Avec son humour brutal et doucement amer, Kitano met à nouveau en scène l'absurdité de l'existence et la nature inestimable des joies de la vie quotidienne.



***Exit Through The Gift Shop* (Banksy, Royaume Uni, 2010)**

Faux documentaire (*mockumentary*) à la forme très expérimentale, *Exit Through the Gift Shop* de l'artiste de rue (« street artist » en anglais) Banksy, en plus d'être un récit qui porte sur un apprenti cinéaste qui devient une star de la scène créative contemporaine, est une surprenante réflexion sur ce qui définit l'art en tant que tel. Est-ce que tout individu doué d'une idée ou d'un projet, aussi saugrenu et folklorique soit-il, peut prétendre au statut d'artiste ? Le film brouille intelligemment les pistes tout en laissant le public arriver à sa propre conclusion. Dans tous les cas, *Exit Through the Gift Shop* offre également la vision que Banksy porte sur « l'art de la rue ». À l'instar de ses autres œuvres, son film est un pied de nez à l'industrie de l'art (« Exit through the Gift Shop » est la mention qui termine la visite de certains musées, obligeant à un passage dans la boutique souvenir). Un document inestimable pour toute personne qui a un intérêt pour l'artiste controversé.



***Big Eyes* (Tim Burton, États-Unis, 2014)**

Big Eyes retrace l'histoire de la peintre Margaret Keane, née dans le Tennessee en 1927. Connaissant un énorme succès dans les années 1960 avec ses portraits originaux de personnages qui se distinguent par leurs grands yeux, elle se fait spolier ses peintures par son mari aussi violent que vénel, lequel ira jusqu'à la séquestrer chez elle pour y parvenir. Le film met en lumière la problématique de l'usurpation et de la pression sur l'identité des femmes artistes dans une société, pas si ancienne, qui voit les femmes comme concurrentes et les écarts des circuits de diffusion. En 1986, Keane prouvera son droit d'auteur en exécutant durant son procès, une peinture en moins d'une heure. Son style est perçu comme précurseur du *surréalisme pop* et du *lowbrow art*, un mouvement populaire.



***Mr Turner* (Mike Leigh, Royaume-Uni, 2014)**

Biopic magnifique consacré au célèbre peintre anglais romantique, *Mr Turner* peut être vu comme une réflexion sur l'influence de cet art sur le cinéma. En effet, nombreux sont les plans qui jouent sur les différents niveaux de l'image : de l'arrière-plan au premier plan, les protagonistes évoluent sous l'œil du public et du célèbre artiste, usant à foison l'espace du cadre pour exprimer des relations humaines complexes, voire tortueuses. Campé par un mémorable Timothy Spall, l'artiste nous apparaît dans toutes ses contradictions et sa profondeur : un marginal qui s'est surtout fait une place dans la société grâce à son génie créatif. Une œuvre plutôt accessible qui permet sans doute de mieux saisir les rapports entre peinture et septième art.



***Loving Vincent* (Dakota Kobiela et Hugh Welchman, Royaume-Uni/Pologne, 2017)**

S'immerger entièrement dans l'univers des peintures de Van Gogh : c'est l'expérience que propose *Loving Vincent*. Le film narre la mort mystérieuse de Vincent Van Gogh, qui selon certaines personnes de son entourage ne serait pas un suicide, mais bel et bien un meurtre. Le personnage principal, un facteur interprété par Douglas Booth, essaie de démêler le vrai du faux et rencontre des proches du peintre pour tenter de comprendre comment celui-ci a pu mourir. Sorti en 2017, ce film est aussi le premier film d'animation entièrement peint. Ce n'est pas moins de 65'000 images, peintes par plus de 125 artistes venus du monde entier avec les techniques utilisées par Van Gogh qui constituent le film, mettant en mouvement les peintures les plus connues du peintre. Le film a été nommé aux oscars en 2018 dans la catégorie « meilleur film d'animation ».

Programmation De la toile à l'écran automne 2022

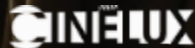
- 3 oct.** *Portrait de la jeune fille en feu*
Céline Sciamma, 2019
- 10 oct.** *Klimt*
Raoul Ruiz, 2006
- 17 oct.** *Goya en Burdeos*
Carlos Saura, 1999
- 24 oct.** *Pirosmani*
Giorgi Shengelaya, 1969
- 31 oct.** *Cinq femmes autour d'Utamaro*
Kenji Mizogushi, 1946
- 14 nov.** *La ronde de nuit*
Peter Greenaway, 2007
- 21 nov.** *Love is the Devil*
John Maybury, 1998
- 28 nov.** *Le moulin et la croix*
Lech Majewski, 2011
- 5 déc.** *Shirley, Visions of Reality*
Gustav Deutsch, 2013
- 12 déc.** *Van Gogh*
Maurice Pialat, 1991
- 19 déc.** *Artemisia*
Agnès Merlet, 1997

Cinélux & Auditorium Ardit
Genève

Les lundis à 20h
Ouvert aux étudiant-es et non-étudiant-es
Ouverture des portes à 19h30
6.- (1 séance)
50.- (abonnement)

Ciné-club universitaire / Activités culturelles
Vie de campus
Université de Genève

En partenariat avec



Le moulin et la croix (Lech Majewski, 2011).

La Revue du Ciné-club universitaire, 2022, n° 3

«De la toile à l'écran»

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch

Genève, octobre 2022