



1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

54 | 2008

Varia

Cinéma et peinture, peinture et cinéma

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2932>

DOI : 10.4000/1895.2932

ISBN : 978-2-8218-0994-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2008

Pagination : 195-208

ISBN : 978-2-913758-55-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Cinéma et peinture, peinture et cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2932> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2932>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© AFRHC

Cinéma et peinture, peinture et cinéma

François Albera

RÉFÉRENCE

Patricia-Laure Thivat (dir.), « Peinture et cinéma. Picturalité de l'image filmée de la toile à l'écran », *Ligeia*, n°77-80, 2007

Alain Bonfand, *le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, PUF « Epiméthée », 2007, 249 p.

Luc Vancheri, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin « Cinéma », 2007, 188 p.

Dominique Sipière, Alain J.-J. Cohen (dir.), *les Autres Arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 232 p.

Berenice B. Rose (dir.), *Picasso Braque and Early Film in Cubism*, New-York, Pacewildenstein, 2007, 188 p.

- 1 Il ne manque pas d'articles, d'études, d'ouvrages consacrés aux rapports du cinéma aux « autres arts » depuis les années 1910 (à commencer par Vachel Lindsay en 1916-1921 jusqu'à tel numéro récent de *Cinémaction* [Sébastien Denis (dir.), « Arts plastiques et cinéma », *CinémAction*, n°122, 2007], recueil de conférences [Jacques Aumont (dir.), *le Septième art. Le cinéma parmi les arts*, Paris, Léo Scheer, 2003, 375 p.] ou tel catalogue d'exposition [Renoir, Hitchcock, Buñuel, Disney...]), disons même qu'il s'agit là d'un pont-aux-ânes, non moins que « cinéma et littérature » et quelques autres couples fameux. Le sujet est exploitable à l'infini puisque appréhendable par de multiples entrées thématiques comme esthétiques. On peut traquer la « présence souterraine de la peinture dans l'œuvre d'Antonioni », chercher les rapports entre Renoir père et fils, examiner la représentation de Van Gogh au cinéma (Minelli, Altman, Kurosawa, Pialat...), référer le lancer de la lampe à huile par Joan Crawford au « visage du spectateur » dans *Johnny Guitar* « aux projections de peinture si caractéristique des tableaux de Pollock », ou repérer soigneusement les « citations » que ferait tel ou tel cinéaste en faisant l'inventaire de tableaux (et plus souvent de reproductions – sauf

peut-être chez Guitry) accrochés aux murs, ou à des « intertextes » que l'arrêt sur image révélerait, sans compter les films où figure un peintre au travail...

- 2 Les ouvrages cités en exergue traitent tous de l'un ou l'autre de ces aspects et c'est dès lors l'intitulé « cinéma et peinture » qui pose problème (mais « cinéma et art » n'aide pas plus). De cet ensemble que l'actualité éditoriale place soudain sur les étals et suggère de traiter ensemble, on peut relever quelques constantes. Si l'on met à part le catalogue new-yorkais consacré à « Picasso, Braque et le cinéma des premiers temps », seul de son genre ici, et quelques rares contributions de livres collectifs (Jurgen Müller sur Murnau par exemple), tous ces livres adoptent une approche déliée de préoccupations historique et historiographique dans l'abord du problème : la question est envisagée de manière largement intemporelle – ou principalement contemporaine – et l'abondante littérature critique, historique et esthétique ayant déjà entrepris d'étudier cette question est généralement ignorée ou utilisée de manière partielle, ponctuelle. Pour ne citer qu'un auteur et deux de ses ouvrages : Antonio Costa *Cinema e pittura* (Torino, Loescher, 1993) et *Il cinema e le arti visive* (Torino, Einaudi, 2002) offre une synthèse qu'on ne peut guère contourner, tout comme certains travaux historiques particuliers. On peut relever par ailleurs le contournement de toute question qui envisagerait les rapports effectifs, concrets de la peinture et du cinéma via les métiers du cinéma : l'importance des décorateurs, venus des Écoles de Beaux-Arts, des Arts décoratifs ou d'architecture, est ignorée, comme la place même de ces constructions plastiques qui ont pourtant compté des contributeurs de taille (Mallet-Stevens, Léger, Rodtchenko par exemple) et donné lieu à une « ligne » spécifique de l'art plastique (les grands décorateurs que furent Autant-Lara, Meerson, Bilinsky, Trauner, etc. – pour ne parler que de la France, mais la récente exposition de la Cinémathèque française sur « l'Expressionnisme » révélait un grand nombre de peintres-de-cinéma). Kouléchov leur donnait la première place en 1917, au-dessus du metteur en scène... On n'imaginerait pas ignorer la part que les peintres et les sculpteurs ont prise dans la décoration théâtrale depuis la fin du XIX^e siècle, leur travail d'affichiste ou d'illustrateurs de livres ou tout autre activité intervenant dans un autre champ que la seule peinture (de chevalet). C'est pourtant ce qui se passe ici. On peut en dire autant des créateurs de costumes (souvent les mêmes) et des documentalistes qui réunissent les sources iconographiques. Personne ne s'attarde sur l'apport des chefs opérateurs non plus... Ni sur le « pictorialisme » avéré du cinéma dès les années 1910 (références à des tableaux ou à des genres picturaux : marines, paysages, scènes d'histoire, etc.). On peut encore remarquer l'ignorance partagée par ces publications pour les films sur l'art justement, qui offrent pourtant une dimension « évidente » de cette question et non la moindre. Cette production qui a été abondante après la Seconde Guerre, a mobilisé des historiens de l'art qui y voyaient un possible renouvellement de l'analyse des œuvres, a vu la mise en place d'une organisation internationale sous l'égide de l'Unesco (présidée par Léger) et cette production, de Grémillon à Straub, ne manque certes pas d'intérêt ! Enfin on peut relever des proximités de corpus dans les exemples de films choisis pour mener cette réflexion ; un sous-ensemble d'auteurs (l'approche étant à une rare exception près auteuriste) privilégiés : Hitchcock, Lewin, Antonioni, Ozu, Tarkovski, Godard ainsi qu'un ensemble de peintres tout autant (Hopper), auteurs (Vancheri en théorise la signification en opposition à artiste) qu'on envisage comme des démiurges ou des penseurs. Jurgen Müller étant un des rares à interroger plus avant la place des références picturales que l'on prête (Rohmer le premier) à Murnau (« La poétique cinématographique de Murnau » dans J. Aumont (dir.), *le Septième art, op.cit.*) à partir

d'une enquête précise sur les liens généralement allégués du cinéaste à des études d'histoire de l'art qu'il aurait faites et sur le statut des références repérées par ses commentateurs les plus zélés.

- 3 Ces remarques liminaires conduisent à caractériser la démarche des auteurs de ces publications et leur volonté de se situer dans une perspective esthétique au sens essentialiste du terme. On peut s'en étonner de la part de *Ligeia* qui, lorsqu'il s'agit d'art, envisage les choses tout autrement. Ainsi dans ce numéro, l'étude qui précède le dossier « peinture et cinéma », consacrée au « Pavillon futuriste italien à la *Panama Pacific International Exposition* de San Francisco » en 1915, dû à Luigi Baldacci, offre une passionnante enquête iconographique...

Bonjour à l'esthétique !

- 4 En 2000, Jean-Marie Schaeffer lançait un *Adieu à l'esthétique* dans un petit ouvrage offensif (comme André Gorz avait fait le sien « au prolétariat »), cette « doctrine » ayant « perdu ce qui, jusque là, lui avait tenu lieu d'objet » (Paris, PUF, « Collège de philosophie », 2000, 74 p.). Que dire dès lors de ce retour à et de l'esthétique qu'il croyait pouvoir enterrer comme reste de romantisme (du moins quand « la réflexion esthétique » n'est pas située dans une perspective cognitive où sa « tâche » est d'identifier et de comprendre les faits esthétiques) ? L'esthétique, en effet, catégorie de la philosophie, a le vent en poupe qu'elle soit reprise dans une perspective sociale ou éthique, dans la logique de la philosophie analytique anglo-saxonne ou plus simplement qu'elle poursuive la veine métaphysique qui l'innervait et, pour reprendre une expression de Vancheri, l'« épaissit ». C'est dans cette dernière acception – où l'esthétique régentait la question des arts – que s'inscrit donc cet ensemble d'ouvrages ou numéros de revues, portant l'intitulé « cinéma et peinture » ou « peinture et cinéma » (esthétique n'ayant toutefois pas toujours le même sens : ici il est question de « l'endurance esthétique » ou « l'attention esthétique » – du spectateur –, ailleurs d'un « axiome esthétique »). La confrontation se situe, pour Alain Bonfand, à un niveau métaphysique, celui des essences des deux arts et de leurs *aufhebung* respectives : le cinéma « relève » de la peinture et relève la peinture qui dès lors (: relevée) le relève quand elle intervient en son sein. Vancheri dit : « le cinéma intensifie la peinture en lui opposant des moyens dont elle est dépourvue, actualise les puissances de la photographie, ouvre l'image au temps de son épiphanie » (p.172). Bonfand pousse plus loin cet hegelianisme du dépassement en écrivant que « [Godard] ne cherche plus à trouver une généalogie du cinéma dans la peinture, mais au contraire, son essence » amenant cette *aufhebung* qui est celle « du cinéma par lui-même » (« une *Aufhebung* boomerang »[p.223]) à une théorie, une philosophie « où le cinéma est bien ce dépassé comme dépassé intériorisé » (pp.11 et 31). Cette pensée d'inspiration hegelienne, a aussi son histoire, elle est jalonnée de noms fameux : Élie Faure, André Malraux, André Bazin, Éric Rohmer... qui sont les références par lesquelles passe Vancheri dans sa première partie (avec en arrière-plan Baudelaire). Le tourniquet de ces relevances dit peut-être en raccourci ce qui inspire nombre de ces textes et traduit une sorte de révérence perpétuée pour l'Art que le Rohmer du « Celluloïd et le marbre » avait proclamé (« confiant [au cinéma] le pouvoir d'élucidation métaphysique qu'on avait jadis prêté à la peinture » [Vancheri, p.175]).

- 5 Hasard ou nécessité ? Albert Lewin, cinéaste hollywoodien cultivé et amateur d'art, se trouve convoqué par plusieurs en raison de l'inscription littérale de figures de peintres et de tableaux dans ses films : *Pandora*, *The Picture of Dorian Gray*, *The Private Affairs of Bel-Ami*. Dans ces trois films un tableau joue un rôle moteur dans la fiction, la narration, et son apparition est particulière : plein cadre en couleur dans des films noir-blanc (Vancheri, Bonfand, Viviani dans *Ligeia*, Thivat dans la même revue, après Dubois dans *De la couleur au cinéma*). Lewin est un bon exemple de cette légitimation du cinéma par la peinture qui est à l'œuvre depuis les années 1910 et qui nécessite d'envisager le cinéma parmi les médias de masse qui reprennent, citent, vulgarisent l'art élitaire confronté à « l'ère de la reproduction technique ». Les déclarations du cinéaste et ses aspirations à un « cinéma artistique » qui admet la figuration fantastique du surréalisme mais récuse l'abstraction, ne font guère mystère de ce dessein, moins ambitieux que celui que lui prêtent ses récents commentateurs. Pour eux, il s'agit en effet de dépasser la seule littéralité pour engager d'autres enjeux. Pour Vancheri, l'histoire de Dorian Gray est « l'alibi littéraire » permettant à Lewin de réfléchir à la peinture (p. 133) – comme le naufrage du *Titanic* est un « prétexte » que Cameron se donne pour restaurer la puissance de l'art)... Pour Bonfand, Lewin met en scène « l'avènement de la peinture dans le cinéma et l'événement de son annexion » (p.31) Sans récuser toute interprétation élevée de ce type, il n'est cependant pas sans intérêt de savoir dans quel système plus vaste ils s'inscrivent dans ce commerce – ou cette « alliance » – de l'art pictural et du cinéma. Vancheri n'en a cure et Bonfand aborde à demi la question (via les mémoires de Man Ray, propos tardifs, et le livre de Patrick Brion sur le cinéaste). Ainsi le Lewin collectionneur aux goûts éclectiques (« une disparate d'étrennes » dit Bonfand qui rapporte la désapprobation de l'architecte de sa villa moderniste, Richard Neutra, devant ce « fouillis »...), comment choisit-il « ses » peintres et quelle stratégie met-il en œuvre dans la recherche d'une reconnaissance en leur donnant la visibilité qu'il leur donne ? Les frères Albright qui sont chargés de réaliser les deux portraits de Dorian Gray (finalement seul Ivan Le Lorraine réalise le second, scrofuleux et lépreux, et c'est Henrique Medina qui peint le premier portrait) figurent ainsi dans un film documentaire de 1945 dû à John Nesbitt (réalisé par Walter Hart) parmi d'autres artistes « de chez nous » « valant bien les Européens » tout en œuvrant dans un style des plus conventionnels. On voit ainsi les deux frères devant le grand tableau inachevé du Dorian Gray boursouflé et déliquescent, tandis que l'acteur pose devant eux. Le commentateur vante cette collaboration de Hollywood et de l'art américain qui permettra de rendre accessible à des millions de spectateurs cette peinture. Avec *Bel Ami*, c'est un concours public (avec Marcel Duchamp dans le jury) et une exposition à Bruxelles en 1947 qui promeut la toile de Max Ernst retenue pour figurer une *Tentation de Saint Antoine* venue supplanter le *Christ marchant sur les eaux* du roman de Maupassant. Ces entours des films sont pris en charge par les producteurs, ils font partie de la promotion du film.
- 6 Le colloque Domitor et les Journées d'études d'Udine de 2000 (*Il Cinema e le altre arti/ Cinema and other arts*) avaient vu plusieurs interventions de chercheurs internationaux sur ces questions : de l'imagerie du film historique italien, à la peinture de De Laroche ou aux cartes postales et la peinture de paysage américaine (par exemple : Ivo Blom, « Quo Vadis ? From Painting to Cinema and Everything in Between »).

Cubisme et cinéma

- 7 Les travaux de recherches de sources, d'influences et de passages d'un art à l'autre – et des conditions de ces échanges – sociales, techniques, idéologiques – culminent, dans les récentes parutions, avec l'ouvrage américain qui accompagnait une exposition new-yorkaise : *Picasso, Braque and the Early Cinema* qui publie trois études respectivement dues à Tom Gunning, Berenice Rose et Jennifer Wild et qui, surtout, s'appuie sur une iconographie riche qui soutient le propos et les analyses. La récente exposition du Musée Picasso (« Picasso et le cubisme ») permet à Anne Baldassari, sa directrice, d'étudier le rapport longtemps invu de Picasso et de la presse, en particulier de la photographie de presse (la même auteur avait innové en étudiant les papiers collés). L'image cinématographique ne joue pas moins de rôle pour le peintre. Après le texte général de Gunning sur le *Geistzeit* dans lequel les pionniers du cubisme vont développer leur entreprise radicale : « Cinema and the new spirit in art within a culture of movement », Berenice Rose qui fournit la contribution la plus importante du livre s'attache à repérer de la manière la plus minutieuse possible les rapports entre Picasso et le cinématographe afin de fournir une base attestée à son hypothèse selon laquelle *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.
- 8 C'est à rebours de cette préoccupation et de cette précision iconographique que Luc Vancheri commente de son côté les mêmes *Demoiselles* quand il envisage la place qu'elles occupent selon lui dans le film de Cameron *Titanic* dans la scène du début où Rose sort de ses malles et expose brièvement dans sa cabine quelques toiles qu'elle a acquises sur le marché parisien et qu'elle emmène à New York. « La peinture, écrit l'auteur, est la clef interprétative et la raison ouvrière d'un film qui a rendu à l'art sa puissance de transformation, qu'il agisse comme symptôme d'une mutation généralisée du monde ancien ou comme encouragement à œuvrer à sa métamorphose » (p.110).
- 9 Pour Berenice Rose, au contraire, le cinéma (qui, chez Cameron, se fait « transparent » à cette exaltation supposée de la « puissance de l'art ») est le puissant moteur de cette transformation du regard dont Picasso prend acte et dont il se fait, dans son champ, le protagoniste. 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 » (p. 37). 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 élitare. Dans sa contribution, Jennifer Wild établit précisément « la géographie cinématographique de Picasso et Braque ». 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 repérée 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.).

- 10 L'iconographie est ici d'un grand secours qui opère des rapprochements ou des comparaisons convaincantes : ainsi les multiples esquisses des *Demoiselles* (conservées au Musée Picasso), formes ogivales (écho des *Baigneuses* de Cézanne) colorées vivement, et les photogrammes d'un film avec la Loïe Fuller exécutant sa danse serpentine, pellicule colorisée, formes en torsade où le corps gonfle, s'étire, se déploie et se ramasse.
- 11 Ce seul aspect de la démarche et de l'ouvrage contraste évidemment avec les publications françaises autour du sujet : là le propos demeure littéraire, non seulement parce que les auteurs peaufinent des formules frappantes ou destinées à l'être, soignent leur écriture – dans la tradition du Malraux des textes sur l'art – mais aussi parce que hormis quelques rares reproductions isolées souvent grises et souvent mal définies car issues de captures numériques (surtout dans *Ligeia*, mais ce sont des cas d'espèces ou de ces rapprochements comme en firent les expositions Hitchcock et Renoir qui mêlent le thématique et le plastique) : l'analyse des peintures et des films se fait *in absentia* ou à l'aveugle, elle est *ad libitum*... Il est vrai que selon Bonfand « la peinture n'est jamais si présente au cinéma que lorsqu'elle n'y est que partiellement visible car absorbée par lui » (p.33)... et pour Jean-Pierre Naugrette « la question ne se pose même pas de savoir si David Lynch connaît l'œuvre de David Hockney, tant elle semble superflue, car même si ce n'était pas le cas, même si le seul S[pectateur] faisait le rapprochement celui-ci est inévitable du fait même que le *topos* hockneyien a définitivement envahi toute représentation topographique de la Californie » (*Ligeia*, p.228).
- 12 S'il est une « mutation » importante en histoire de l'art et en histoire du cinéma qui s'est opérée depuis quelques décennies, c'est bien la redéfinition du domaine où les deux mediums en question se développent. En alléguant de l'importance du cinéma des premiers temps pour Braque et Picasso, Berenice Rose effectue cet élargissement nécessaire pour la peinture ; mais elle laisse tel quel le cinéma par contre. Or celui-ci s'inscrit lui-même dans un ensemble d'images, de représentations qui ne cessent de passer d'un lieu à l'autre, du cabaret au journal amusant, du poème à la carte postale fantaisiste, du café-concert au théâtre d'ombre, de l'imagerie scientifique... La seule prise en compte de cette imagerie permise par l'ère de la reproduction technique (la photographie, la presse illustrée, la carte postale) bouleverse complètement les partages (grand art, art populaire, élite/masse). L'exposition conçue par Clément Chéroux (voir compte rendu dans ce numéro) montre à l'évidence les échanges entre le cinéma des débuts (Méliès) et ce secteur où règnent le trucage, le collage, la disproportion, le monstrueux, etc.

Double aveugle

- 13 Bonfand, disciple du philosophe Jean-Luc Marion (qui dirige la collection « Epiméthée » des PUF où son livre paraît) reprend à celui-ci un mot, celui de « saturation » qu'il croise avec une citation de Manoel de Oliveira que fait Godard : « une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication » (« saturation plastique » se retrouve sous la plume de Vancheri à propos du *Faust* de Murnau [p.172]) Bonfand use volontiers de l'expression « en double aveugle » pour justifier les rapprochements qu'il opère entre des œuvres de peinture et des œuvres de cinéma. Autant dire que c'est l'analyste qui décide de la proximité et qui use de ce

ressort pour mettre à jour des parentés ou des passages qu'il repère mais qui ne sont point attestés empiriquement. La démarche est risquée – elle est menacée d'apparaître comme arbitraire ou fantaisiste – et elle suppose une inscription des deux séries mises en liens au sein d'un diagramme qui les engloberait. Bonfand plus philosophe qu'historien de l'art s'intéresse en effet à ce diagramme avant tout.

- 14 Dans sa démarche, le cinéma vient sur le terrain de la philosophie à condition de pouvoir y correspondre : ce n'est pas, comme Deleuze le préconisait, une réflexion qui tirerait du cinéma des concepts que la philosophie serait à même de formuler, c'est la rencontre d'un univers plastique et sonore – celui d'Ozu, de Ford, d'Antonioni, etc. – et de problématiques philosophiques qui trouvent non seulement à s'y vérifier mais à s'en enrichir. À cet égard ce livre-là, *le Cinéma saturé. Essais sur les relations de la peinture et des images en mouvement* est certainement, dans son genre, le plus convaincant de l'ensemble éditorial. Bonfand qui a travaillé antérieurement sur Klee, Sironi, Mondrian, Hopper, Still trouve à les confronter à des cinéastes qui œuvreraient dans la même direction et, parfois, s'y sont référés (Sironi/Antonioni est un lien attesté : « *la Notte* est strié de références sironiennes » [p.129] ; Klee/Hitchcock est plus conjectural, mais le cinéaste avait acquis deux tableaux du peintre ; Ozu n'a jamais parlé de Mondrian en revanche ni John Ford de Clifford Still – Viviani dans *Ligeia* parle de références plus organiques : Fredric Remington en particulier et une récente exposition à Rouen offre tout un ensemble de peintures « de l'Ouest ») et dès lors qu'on accepte son approche phénoménologiste, l'interprétation proposée est éclairante. Mais il ne reste, après lecture, aucun « modèle » d'approche « du » cinéma et de « la » peinture si la question s'est pertinemment développée à partir des cas particuliers retenus.
- 15 Luc Vancheri veut lui traiter de la question plus globalement et théoriser les relations des deux arts. La première partie de son livre est consacrée à un tel exposé, la seconde étant vouée à des études de cas. En dehors de certaines parties qui ramassent vivement certaines questions (comme la typologie des rapports entre « textes » picturaux et filmiques : transtexte, paratexte, métatexte, hypertexte, architexte, intertexte – repris de Genette), on est assez vite frustré du survol qu'il opère de la question dans l'histoire du cinéma et celle des représentations car elle a la forme d'un essai qui pratique à son gré avec les références qu'il se donne. On apprend page 71 que « la thèse (...) de ce livre » est « de concevoir que la peinture et le cinéma ont moins imité et enregistré quelque chose de l'homme et du monde qu'ils n'en ont continuellement organisé les significations », ce qui peut paraître une généralité un peu vague qui transfère sur la deuxième partie, où des cas concrets sont envisagés, de supporter tout le poids de la démonstration. Le cas de Peter Watkins (*Edvard Munch*) est l'occasion d'un exposé de « méthode » sur les rapports de l'histoire et de l'esthétique à partir de Barthes (*Sur Racine*), récusant à la fois l'anhistorisme et l'historicisme psychologique qui tranche un peu sur les discussions antérieures enchaînant Élie Faure, Malraux et Bazin – que l'auteur aborde avec la conviction, souvent convaincante, qu'ils se lisent et se répondent –, mais la conclusion du livre aboutit à un commentaire de Benjamin en contradiction avec la démarche d'ensemble qu'inspirait plutôt le Rohmer du « Celluloïd et le marbre ». Benjamin voit le cinéma transformer le champ de l'art, abolir l'aura et changer la fonction de l'art, il appelle à sa politisation. Dans les discussions de textes, ce sont les thèmes baziniens de l'automatisme, de la genèse indicielle, la conviction que le cinéma ne se réduit pas à son seul dispositif technique, la théologie de l'image, etc. qui traversent l'ensemble augmentés des thèmes « vitalistes » exaltant la « puissance de

l'image » (expression qu'avait employé René Huyghe jadis). Défaut d'exposition, ils sont souvent l'occasion de développements éloignés du sujet du livre, sortes de morceaux autonomes. Problème qui se retrouve dans la seconde partie vouée aux études de cas : *la Chienne, Dorian Gray, Vertigo, Mamma Roma, Edvard Munch, Dreams, Titanic, Passion, l'Humanité...* Autant de micro essais dont certains sont inspirés voire brillants (sur *Vertigo* par exemple – comme dans la première partie le chapitre sur Stan Brakhage), mais qui souffrent de cette propension à des considérations empruntant à l'histoire de l'art et à l'esthétique dès lors qu'un tableau en fournit le prétexte, souvent sans vraie prise en compte de la place de ce tableau dans le système du film et au point parfois d'encombrer le lecteur de ces digressions. C'est le cas des *Ménines* de Vélasquez auquel Lewin renverrait dans une scène d'ouverture de son *Dorian Gray* – indice d'une « réflexion sur la peinture » qui finit par l'ambition un peu vague d'une « pensée des formes » (p.135). Le livre reproduit le tableau de Vélasquez mais non le plan du film qui lui correspondrait, c'est paradoxal ! Vancheri admet d'ailleurs que cette « reproduction » – que Bonfand, de son côté, juge « exacte » (p.27) – omet les tableaux et le miroir, l'Infante, les suivantes, le chambellan, etc. (le chien) ! Restent le peintre, un peintre à son chevalet, dont on ne voit pas la toile (mais pas plus le châssis, chez Lewin, contrairement à Vélasquez, et surtout ce chevalet porte, affiché face au spectateur, une esquisse de portrait bien visible), un personnage entrant par une porte au fond de l'espace et cet espace profond (mais si différent : celui de Lewin est encombré d'accessoires, d'un escalier, de statuettes et de quelques marches)... Personnage venant s'installer au premier plan (c'est le narrateur). Qu'une petite fille (celle du peintre) entre vers la fin de la séquence par cette même porte, vêtue d'une robe à panier, permet sans doute de voir un indice supplémentaire à cette allusion au fameux tableau, mais on ne peut suivre l'auteur dans une réflexion passant notamment par Foucault et Arasse, voire, indirectement, Lacan (qui est pourtant intervenu pour contredire Foucault et faire de l'Infante le centre du tableau – ce qui aurait pu servir à la démonstration) et qui est reportée sur le film... Que ce film « réfléchisse » à la peinture, sans doute, fût-ce sur le rapport du portrait peint qui demeure (ou ne se dégrade que lentement) tandis que le modèle vieillit, s'altère et l'échange qui s'opère de l'un à l'autre. Thivat évoque d'ailleurs brièvement la confrontation cinéma/peinture par ce biais : c'est, dans ce film, le tableau, réputé intangible une fois achevé et signé qui « bouge » et se transforme et c'est le personnage vivant qui demeure inaltérable, la fameuse « mort au travail » qu'enregistrerait le film ne serait perceptible... que sur la toile. À cet égard, le film de Victor Erice (qu'aucun des auteurs n'envisage), *El sol del membrillo* (1992) aurait quelque rapport avec ce film de Lewin. On a déjà évoqué le passage consacré à *Titanic* où l'on peine à voir quel est l'enjeu de sa valorisation. La superproduction de Cameron, film honnêtement « monumental » (reconstitutions, maquettes, trucages, etc.), se voit ici crédité de « servir » la peinture de la fin de la peinture qu'auraient inaugurée Degas, puis Picasso. Curieusement le fait que Jack soit un artiste qui présente ses œuvres à Rose qu'il dessine ensuite (le dessin retrouvé par les explorateurs de l'épave déclenche en somme la fiction avec la retrouvaille de la rescapée et sa réminiscence), que celle-ci s'engoue de ces dessins pourtant fort éloignés de ses goûts de collectionneuse (on a même une confrontation possible entre les prostituées de Picasso et celle de Dawson) n'entrent pas dans la lecture que l'auteur fait du film. Ni qu'un Monet (inspiré des *Nymphéas*) fasse également partie de la collection et soit commenté, lui seul *comme peinture*, par les protagonistes... avant de se retrouver flottant dans les fonds marins (ce seul moment a retenu l'auteur).

- 16 Dans *Ligeia*, nombre des références citées plus haut se retrouvent ou en croisent de semblables. Le dossier dirigé par Patrica-Laure Thivat réunit des études de cas. Tag Gallagher étudie les rapports de King Vidor et la peinture (il peint lui-même et s'est référé à une série de peintres américains comme Sheeler, Benton, Hopper) et la lecture de son article – qui débute avec une allusion à *The Searchers* – peut renvoyer au chapitre Ford de Bonfand, tandis que Dominique Sipièrre analysant la question « Hitchcock et la peinture » reprend une thèse de Laurent Fievet sur le sujet qui « croit voir des centaines de citations, d'évocations, d'allusions ou de dénis dans une poignée de films de la maturité » et le catalogue de Cogeval et Païni, « Coïncidences fatales » pour en pointer les « excès ». Bonfand reliait Hitchcock à Hopper et Klee et récusait le lien aux pré-raphaélites illustrés dans l'exposition, Sipièrre élargit l'espace du doute devant l'inflation de références que construit Fievet finissant par faire de la citation de peintures le premier objectif de Hitch, le récit n'étant qu'un prétexte ou un camouflage...
- 17 À ce jeu de la spectature – chacun la sienne et elle n'engage que celui qui l'exprime –, Bonfand est plus convaincant parce que même s'il sollicite lui aussi les références implicites qu'il voit ou croit voir à l'œuvre dans ces films, il en place l'enjeu au-delà de la reconnaissance et de la satisfaction d'une nomenclature : il développe sa conception de l'art à cette occasion et théorise le lien cinéma-peinture.
- 18 Un curieux commentaire de Bazin par Vancheri permettra peut-être de comprendre l'objet de ces réflexions esthétiques. La phrase de Bazin : « le sens n'est pas dans l'image il en est l'ombre projetée par le montage sur le plan de [la] conscience du spectateur » (p. 81 – l'article est rajouté. Voir Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* pp. 65-66), conduit à définir un « nouveau régime » de l'image apporté par le cinéma sur la base du lien du plan et du montage. Bazin pourtant parvenait à cette formule dans la suite d'un raisonnement dépréciatif à l'endroit du cinéma « de montage » (celui des cinéastes « qui croient à l'image ») et en faveur du cinéma « en plan-séquences » (celui des cinéastes « qui croient à la réalité »). Qu'en est-il de cette revendication d'une « continuité vraie de la réalité » qui s'opposerait à « l'allusion », à « la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport » ? L'« ombre projetée » qu'est alors le *sens* (italique de Bazin omise par Vancheri) est donc celle de l'image (« en est » ?) sur le « plan de conscience » (non « de la conscience »)... Autant plutôt avouer une « lecture » de cette phrase de Bazin revenant à la formule, qui s'en inspire, de Vauday : « l'image n'est pas la représentation de l'objet mais son ombre portée sur un sujet qui en a été affecté » (*Ligeia*, p.224). C'est tout le propos de Vancheri qui avait publié auparavant « L'ombre ou la condition des images » (*Trafic*, n°42, été 2002) que hante une quête, « la puissance de la figure » fondée sur la « dissemblance » (« qu'une image puisse se dissocier de ce qu'elle enregistre ») ou « l'en-deçà de l'image », qui n'a guère à voir avec « l'esthétique de la réalité » bazinienne ! Ni la phrase de Schefer citée en appui : « aucune [image], jamais n'est faite du lien explicite avec la chose dont elle reprend la déformation symbolique, allégorique, idéologique ». Bonfand citant Bresson cité par Godard semble encore s'éloigner de Bazin et de son « régime de vérité » des images : « Si une image regardée à part exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. Les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle, et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images. Ni action, ni réaction. Elle est en définitive inutilisable dans le système cinématographique. » (*Notes sur le cinématographe*, p.17). La

récusation du montage (avec l'exemple controuvé de Kouléchov) n'englobe-t-elle pas l'affirmation bressonienne ?

- 19 À ces réflexions esthétiques qui flirtent avec le « geste » artistique – selon un modèle d'écriture « artiste » dont Laurent Jullier relève la mode actuelle (dans *Cinémas* n°2-3, 2007) – on peut en fin de compte préférer l'exposition et le film « réflexifs ». Ainsi Johan Grimonprez dans son exposition *Looking for Alfred* (2004) (montrée à Amsterdam, Milan, Bruxelles et Munich en 2007 et qui donne lieu à un livre avec des essais théoriques dont l'un de Thomas Elsaesser), offre-t-il une libre réécriture et interprétation de Hitchcock à partir de Magritte dont le personnage même ou les personnages peints ont paru à l'artiste en rapport avec celui du cinéaste ? Le chapeau melon que portent en effet nombre des protagonistes de *Sabotage* (1936) – fussent-ils marchand de fruits ou d'oiseaux – se retrouvent volontiers sur les têtes magrittiennes. Dans le film en dv qu'il a réalisé, Grimonprez repart de plusieurs œuvres de Magritte pour les projeter dans l'univers hitchcockien où circule un « sosie » du cinéaste : *Reproduction interdite* (l'homme de dos devant un miroir de cheminée dont le reflet reproduit le dos et non la face) ; *la Magie noire* (1933) (une femme nue blonde yeux blancs pose de face jusqu'aux genoux ; une colombe est posée sur son épaule droite, de profil, le bec à la hauteur de la base du nez de la femme). L'artiste reprend ces figures de l'homme de dos et de la blonde (moins hitchcockienne d'ailleurs que lynchienne) qui tient une colombe ; la colombe s'envole au moment du croisement des deux, puis la colombe est tenue ensanglantée, la jeune femme ayant du sang sur les lèvres. L'exposition montre le processus par lequel l'artiste a recruté un « sosie » de Hitchcock, sans distinction de race, précise-t-il, et les séances de pose des candidats. L'une des clés proposées du cinéma hitchcockien s'agissant des objets qui avaient été exposés de manière fétichiste et tautologique dans « Hitchcock et l'art » – est le tableau *la Clé des songes* (1930) – montrant des objets isolés avec leur nom marqué dessous, calligraphié, mais décalé : un œuf (image)/l'Acacia (légende) ; une chaussure de femme (image)/la Lune (légende) ; un chapeau d'homme noir (image)/la Neige (légende) ; une chandelle (image)/le Plafond (légende) ; un verre à eau vide (image) / l'orage (légende) ; un marteau (image) / le Désert (légende).