

Patricia-Laure Thivat

Introduction

Vies d'artistes au cinéma. L'Histoire, le mythe et le miroir

« Filmer l'acte de création montre que pour s'accomplir, la création doit engendrer non pas un produit inerte, pur reflet du créateur, mais une puissance de création¹. »

Les relations entre peinture et cinéma ont été brillamment abordées dans de nombreux ouvrages², l'historien réaffirmant l'essence artistique du cinéma, sa vocation plastique : par delà sa fonction de divertissement, le septième art est *éminemment* un art de l'image. Au travers d'une réflexion théorique sur la nature et le sens de l'image, les spécificités des deux médias et leurs possibles rencontres, nous nous sommes précédemment intéressés à la manière dont les peintres ont expérimenté le cinéma, art moderne par excellence, à travers les parcours de personnalités telles que Hans Richter, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Andy Warhol, David Lynch ou Julian Schnabel³; mais aussi plus largement aux relations complexes et aux *migrations*⁴ entre les deux arts, illustrées par le travail de cinéastes comme King Vidor, Alfred Hitchcock, Kenji Mizoguchi, Pier Paolo Pasolini, Martin Scorsese,

• 1 – Pierre-Henry FRANGNE, « Les cercles de l'acte créateur : le cinéma et les arts à la croisée de leur regard », in *idem*, Gilles MOUËLLIC et Christophe VIART (dir.), *Filmer l'acte de création*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2009, p. 229-234, p. 233 *sp.*

• 2 – Notamment : Jacques AUMONT, *L'Œil interminable* (rééd.), Paris, Éd. de la Différence, 2007 ; Dominique PAÏNI, Marianne DE FLEURY, Jacques MORICE, *L'Art et le Septième art*, Paris, Éd. Le Fresnoy, 1995 ; Luc VANCHERI, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin, 2007 ; Philippe-Alain MICHAUD, Quentin BAJAC, Frédéric MIGAYROU, *Le Mouvement des images*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2006.

• 3 – Patricia-Laure THIVAT (dir.), *Peintres Cinéastes, Ligeia*, n° 97-98-99-100, Paris, janv.-juin 2010.

• 4 – Le terme est emprunté Aby Warburg, cf. J. AUMONT, « Annonciations (Migrations, 3) », in *Cinémas*, vol. 12, n° 3, printemps 2002.

Jean-Luc Godard ou Peter Greenaway⁵. L'approche des *biographies de peintres à l'écran* s'est imposée comme un prolongement naturel de ces recherches en tant qu'elle s'articule autour d'un enjeu crucial : comment filmer la création artistique (ill. 1).



Illustration 1. Filmer la création : *El Greco, les ténèbres contre la lumière* de Yannis Smaragdis, 2007.

« Comme il existe des vies écrites, voire des vies de peintres, le cinéma a produit des vies filmées d'artistes historiques [...]⁶. » Le genre n'est pas sans faire songer aux *Vies des artistes* de Giorgio Vasari⁷. « Héritière de la tradition antique, la

• 5 – P.-L. THIVAT (dir.), *Peinture et Cinéma, Ligeia*, n° 77-78-79-80, Paris, juil.-déc. 2007. Pour une vision panoramique : *Cinéma et Peinture, Peinture et Cinéma*, sur le site du Ciné-Club de Caen : [<http://www.cineclubdecaen.com/materiel/ctmettre.htm>] (désormais cité sous C&P. Caen). Lire le dossier : Frank KAUSCH et Michel CIMENT (dir.), *Cinéma et Peinture*, in *Positif*, n° 590, avril 2010, p. 86-128.

• 6 – P.-H. FRANGNE, G. MOUËLLIC et C. VIART, « Les Vies au cinéma », in *idem* (dir.), *op. cit.*, p. 187-188, p. 187 *sp.*

• 7 – Parmi les éditions françaises : Giorgio VASARI, *Vies des artistes*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2007, et *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édition sous la dir. d'André CHASTEL, Paris, Berger-Levrault, coll. « Arts », 12 volumes, 1981-1989. Pour en savoir plus : Johannes BARTUSCHAT, « Les vies d'artistes avant Vasari : histoire d'un genre », et Véronique MÉRIEUX, « La terza età des Vies de Vasari : dynamiques fondamentales et étayages », in *Chroniques Italiennes*, n° 1 (1/2002) Série Web.

méthode conjugue la fidélité du portrait, la critique artistique et la spéculation historiographique sans toujours départager l'observation personnelle et l'invention de seconde main⁸. » Ce constat tient ensemble, dans une dynamique relevant du défi, le substrat générique et la difficulté propre à l'entreprise : la biographie de peintre à l'écran se situe dans cet espace de création inédit où se confrontent et s'entremêlent le savoir historique – dans sa richesse et sa complexité – et la subjectivité du réalisateur⁹.

À ces présupposés viendront s'associer, voire s'opposer, différentes stratégies filmiques et ambitions esthétiques. Ainsi la démarche de cinéastes tels que Raoul Ruiz (*Klimt*), Peter Watkins (*Edvard Munch*) ou Jack Hazan (*A Bigger Splash*) qui tentent de faire, à travers le « portrait » d'un peintre et de sa relation avec son art, l'enjeu d'une réflexion sur la création en général et sur le cinéma en particulier, comme dispositif privilégié de la représentation. Autre tentation, récurrente chez des réalisateurs contemporains, tels Maurice Pialat (*Van Gogh*), John Maybury (*Love Is the Devil*) ou Derek Jarman (*Caravaggio*), celle de projeter des éléments autobiographiques sur la figure du peintre et parfois d'introduire des éléments anachroniques à l'époque représentée, dans un savant jeu de miroirs signalant aussi un processus d'émancipation par rapport aux codes du genre, essentiellement institués par les maîtres que furent John Huston – avec *Moulin Rouge* – et Vincente Minnelli – avec *La Vie Passionnée de Vincent Van Gogh* (ill. 2). Pour ces figures du cinéma classique hollywoodien, en effet, le projet d'une biographie fidèle au vécu de l'artiste, d'une mise en valeur du peintre au travail, du milieu (familial, social, géographique) dans lequel surgit son œuvre¹⁰, se double d'une nécessaire mise en avant d'épisodes marquants, le plus souvent tragiques, permettant la reviviscence d'un mythe.

• 8 – P.-H. FRANGNE, G. MOUËLLIC et C. VIART, « Les Vies au cinéma », *op. cit.*, p. 187.

• 9 – Principaux films convoqués dans cette introduction : *Rembrandt* d'Alexandre Korda (1936), *Moulin Rouge* de John Huston (1952), *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* *Lust for Life* de Vincente Minnelli (1956), *L'Extase et l'agonie* *The Agony and the Ecstasy* de Carol Reed (1965), *A Bigger Splash* de Jack Hazan (1974), *Edvard Munch* de Peter Watkins (1974), *Rembrandt Fecit 1669* de Jos Stelling (1977), *Caravaggio* de Derek Jarman (1986), *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991), *Basquiat* de Julian Schnabel (1996), *Love Is the Devil : Study for a Portrait of Francis Bacon* de John Maybury (1998), *Rembrandt* de Charles Matton (1999), *Goya/Goya en Burdeos* de Carlos Saura (1999), *Pollock* d'Ed Harris (2000), *Ivre de femmes et de peinture* *Chihwaseon* d'Im Kwon-taek (2001), *Frida* de Julie Taymor (2002), *Klimt* de Raoul Ruiz (2006), *El Greco, les ténèbres contre la lumière* *El Greco* de Yannis Smaragdis (2007).

• 10 – Concernant la « représentation » des œuvres elles-mêmes, Christian Viviani démontre dans le présent ouvrage qu'elle est soumise à des stratégies différentes chez les deux cinéastes ; volume désormais cité sous BPE.



Illustration 2. *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* de Vincente Minnelli, 1956.

Le peintre au cinéma est un personnage emblématique de la figure de l'artiste. Le génie créateur renouvelle la figure héroïque de l'aventurier solitaire qui joue de la contradiction entre la liberté individuelle et les formes de l'organisation sociale. Les biographies sont concentrées sur les figures majeures de l'histoire de l'art, peintres célèbres des siècles passés – Rembrandt, Le Caravage, Michel-Ange, Goya (ill. 3) –, d'artistes novateurs, voire artistiquement révolutionnaires, du tournant des XIX^e et XX^e siècles – Toulouse-Lautrec, Modigliani, Van Gogh, Munch –, mais aussi de peintres contemporains – Hockney, Pollock, Kahlo, Bacon ou Basquiat –, tous à même de représenter l'image du « génial démiurge » à l'apogée de son art, et/ou la figure du « peintre maudit », en proie à une souffrance physique ou existentielle. Des peintres à l'existence tranquille comme Degas, Manet ou Cézanne ne semblent pas avoir suscité le même intérêt. Leurs biographies respectives ne parais-

sent pas correspondre aux nécessités cinématographiques de l'archétype. Celui-ci est un individualiste, parfois décrit comme un génie (Rembrandt)¹¹, toujours obsédé par sa création, à la fois asocial et frondeur (Ohwon, Modigliani), amateur des choses de l'amour (Le Caravage, Van Gogh), mais toujours plus à l'aise dans le calme de l'atelier que face aux tumultes de la société (Michel-Ange, Klimt). Tout à la fois entier dans sa vocation et pétri de contradictions dans ses relations avec les autres, sa liberté créatrice est constamment mise en danger par le monde extérieur. Le peintre au cinéma est aussi et avant tout un personnage qui porte un regard singulier et aiguisé sur le monde mais que le monde ne peut contrôler.



Illustration 3. *Goya* de Carlos Saura, 1999.

Par delà la caricature, « la vertu du cliché est d'alimenter le dispositif mythologique sur lequel repose la postérité de l'artiste »¹². Ressusciter le mythe ou au contraire tenter une démystification, tel sera l'un des enjeux majeurs posés aux cinéastes recréant ces vies d'artistes à l'écran. Mais force est de constater que le mythe a la vie dure, qu'il soit seulement revivifié comme l'entend la tradition

• 11 – Dans le *Rembrandt* de Korda, l'artiste est présenté dès le début du film comme « le plus grand peintre de tous les temps ». Sur cette production britannique, voir l'article de François Genton, *in* BPE.

• 12 – P.-H. FRANGNE, G. MOUËLLIC et C. VIART, « Les Vies au cinéma », *op. cit.*, p. 188.

biographique, ouvrant de superbes possibilités diégétiques, notamment mélodramatiques¹³, ou qu'il devienne le support d'une identification faisant du cinéaste l'*alter ego* du peintre dont il « partage » les joies, les questionnements et les tourments de la création.

Comme le met en évidence Julien Guieu, l'art de la biographie de peintre repose essentiellement, et cela quelque soit la stratégie historiographique et filmique adoptée, sur une série de tensions : tensions entre le peintre et son milieu familial, entre l'artiste et la critique, entre la vie et l'œuvre, entre la description d'une époque et la singularité d'un destin. Pourtant, au-delà d'une méfiance à l'égard des *biopics*, « comme si ce genre souffrait d'une morne homogénéité, le cas des biographies de peintres montre qu'il s'agit d'un préjugé tout à fait injustifié. Ce qui frappe au contraire quand on considère ces films, c'est avant tout leur diversité »¹⁴. En effet, si ce corpus doit former un *genre*, « celui-ci ne saurait être défini en référence au thème des différents films : il peut s'agir de l'histoire du peintre, ou plutôt de l'évolution de sa peinture en relation avec son vécu ; de toute une carrière (voire de toute une vie) ou au contraire d'une courte période ». De même, il apparaît immédiatement que ce genre « ne saurait se laisser définir par un *style* [...] » : la biographie de peintre peut être qualifiée d'« épique » – *L'Extase et l'agonie* de Carol Reed (ill. 4) –, de contemplative – *Ivre de femmes et de peinture* d'Im Kwon-Taek –, de « pseudo-documentaire » – *Edvard Munch* de Peter Watkins, *A Bigger Splash* de Jack Hazan –, etc. « Toutefois, persiste l'impression d'une certaine unité qui reste à définir, à déceler¹⁵. » Une unité qui réside justement dans les tensions et enjeux communs qu'auront à affronter les réalisateurs aux prises avec ces vies d'artistes.

Au nombre des questions soulevées, trois nous semblent centrales et reviendront comme des *leitmotive* dans les projets des cinéastes et bien entendu dans les études composant cet ouvrage. Comment représenter l'artiste au travail ? Doit-on et comment représenter son œuvre ? Peut-on, au travers de l'image filmée, traduire le regard que l'artiste porte sur le monde environnant¹⁶ ? Au cœur de cet ensemble enfin, la question majeure – à la fois ontologique et technique – des *migrations*

• 13 – Que l'on observe Ohwon dans *Ivre de femmes et de peinture* d'Im Kwon-taek (cf. Roland Carrée, in BPE), ou Egon Schiele dans *Egon Schiele. Enfer et passion*, de Herbert Vesely, le génie de ces peintres prend souvent racine dans le mal-être qu'ils entretiennent avec la société ou avec eux-mêmes.

• 14 – Julien GUIEU, « Les Biographies de peintres : un genre cinématographique ? », in P.-L. THIVAT (dir.), *Peinture et Cinéma, op. cit.*, p. 253-266, p. 253 *sp.*

• 15 – *Ibidem.*

• 16 – Questions également cruciales pour les réalisateurs de documentaires : aussi avons-nous choisi de clore ce volume centré sur les films de fiction par le témoignage de Floreal Peleato, réalisateur de *La Main bleue*, documentaire sur le peintre Mathieu Sodre.



Illustration 4. *L'Extase et l'agonie* de Carol Reed, 1965.
Charlton Heston dans le rôle de Michel-Ange.

possibles entre peinture et cinéma. De ces défis et de ces questionnements surgiront une grande diversité de pratiques filmiques depuis l'impossible gageure d'une fidélité à la manière du peintre (l'image filmée n'est *pas* un tableau) jusqu'à une *translation* radicale vers le rendu à l'image d'autres styles picturaux qui ont inspiré ou au contraire contre lesquels l'artiste a construit son œuvre.

Comment ne pas voir dans le *Munch* de Watkins des allusions à la peinture impressionniste et à celle de Christian Krohg, son maître réaliste, dont les toiles intimistes sont baignées de cette lumière propre à l'Europe du Nord : jeunesse et formation d'un peintre dont l'art expressionniste naîtra d'une forte opposition aux courants dominants de son époque, tel sera l'un des axes majeurs du film de Watkins. Le *Van Gogh* de Pialat, d'où la peinture semble absente, est pourtant truffé de références aux toiles de l'artiste et à celles de Renoir¹⁷, mais aussi Cézanne et Seurat dont Vincent s'inspirera avant de les transgresser, initiant une peinture originale porteuse d'une révolution de l'art moderne – il est souvent considéré parmi les précurseurs de l'expressionnisme. Recréant l'atmosphère du cabaret où Toulouse-Lautrec prend son inspiration, animé d'une fièvre festive et d'une musique tonitruante, John Huston nous entraîne avec *Moulin Rouge* dans ce vertige du french cancan, mouvement prodigieux si bien « mis en scène » dans l'œuvre du peintre ; mais ici la photographie est traitée de manière impressionniste¹⁸ bien plus qu'elle ne renvoie au trait « Art nouveau » ou à la facture illustrative du grand caricaturiste. Dans le film de Minnelli, on reconnaît à l'écran, en amont des tableaux eux-mêmes, par cette manière si travaillée de filmer et d'éclairer les lieux et les paysages, les regards de peintres que Van Gogh et son ami Gauguin portaient sur la Provence. Mais Minnelli mettra aussi l'accent sur cette « plus haute note jaune » recherchée par le peintre en quête d'un style propre¹⁹.

Au-delà des figures de peintres mythiques et des multiples (et savoureuses) possibilités diégétiques offertes par leurs tumultueuses destinées, il apparaît clairement que les choix des réalisateurs sont commandés par des ambitions esthétiques de nature cinématographique mais renvoyant aussi aux moments clé et aux grandes révolutions de l'histoire de la peinture. Parce que c'est justement là qu'est susceptible de se jouer une rencontre entre les deux arts. Parmi quelques moments privilégiés qui deviendront les « territoires » de dialogues et/ou de migrations possibles entre peinture et cinéma : l'avènement de la vision perspectiviste qui traverse le corpus et dont *Leon Battista Alberti* de Roberto Rossellini semble un des exemples les plus avoués et aboutis²⁰ ; la perfection de la Haute Renaissance

• 17 – Cf. Nicolas Bezar, *in* BPE.

• 18 – Voir C. Viviani, *ibidem*.

• 19 – Cf. Michel Cieutat, *ibid*.

• 20 – Voir l'étude de Jean-Michel Durafour, *ibid*.

mais aussi le surgissement d'une « manière » propre au peintre avec un Michel-Ange au plus fort de son art, dans *L'Extase et l'agonie* de Carol Reed²¹ ; dans la (dis)continuité²², ce que j'oserai nommer l'« invention d'un regard », la magie du clair-obscur où Le Caravage et Rembrandt apparaissent comme des figures majeures (voir les *Rembrandt* de Charles Matton²³ et de Jos Stelling, *Caravaggio* de Derek Jarman) ; et enfin l'impressionnisme dont nous avons déjà évoqué plusieurs exemples et dont verra qu'il n'est pas convoqué par hasard... Comme en écho aux propos de Godard affirmant dans *La Chinoise* que « Lumière est le dernier peintre impressionniste »²⁴, la tentation pour une mise en images de ce courant pictural est manifeste dans un grand nombre de films du corpus, même lorsqu'il s'agit d'aborder l'œuvre de peintres dont la singularité réside justement dans une émancipation esthétique de ce mouvement. Préoccupation lumiériste, tout autant que clin d'œil à une grande histoire de l'art moderne et de son émergence qui lie dans un *continuum* la peinture au cinéma, et ce, au tournant du XIX^e et du XX^e siècles marqué bien évidemment par l'apogée de la peinture impressionniste et la naissance du cinéma. Quant à la peinture du XX^e siècle, elle apparaîtra dans sa diversité, tant abstraite que figurative (Hockney, Bacon, Pollock²⁵), ouvrant un large questionnement sur le sens et le pouvoir de l'image, mais aussi sa reproductibilité, rejoignant ainsi une des grandes problématiques de l'art cinématographique.

Bien loin d'une visée exhaustive, nous évoquerons, en guise d'introduction, quelques exemples de biographies de peintres à l'écran relevant, selon les cas, d'une approche conventionnelle, ou au contraire d'une transgression des codes du *biopic*, mais tous révélateurs d'enjeux techniques et esthétiques spécifiques au genre.

La Vie passionnée de Vincent Van Gogh est un mélodrame flamboyant s'articulant en trois grandes parties : l'échec pastoral en Hollande puis les années de formation à La Haye, Nuenen et Paris, et enfin la révélation du midi avec le

• 21 – Si la peinture de Michel-Ange constitue un sommet de la peinture renaissante, sa « manière » constitue le point d'ancrage d'un grand tournant esthétique. Fondé sur une opposition à la perfection de la Haute Renaissance, le maniérisme (Renaissance tardive) sera aussi un art de répertoire où les artistes puiseront chez Michel-Ange et le dernier Raphaël des formules pour définir un vocabulaire spécifique.

• 22 – Continuité en ce sens qu'il s'agit de moments historiques ultérieurs, discontinuité puisqu'il s'agit de nouvelles révolutions esthétiques.

• 23 – Cf. l'étude de Véronique Campan, *in* BPE.

• 24 – Propos énoncé par la voix de Jean-Pierre Léaud. Un an plus tard, Godard reprend cette assertion à l'envers : « [...] avec Édouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe », *in* J.-L. GODARD, *Histoire(s) du Cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Champs visuels », 2006.

• 25 – Cf. *in* BPE : Jacques Pasquet sur *A Bigger Splash* de J. Hazan, consacré à Hockney ; Jakuta Alikavazovic, sur *Pollock* d'Ed Harris ; Patrick Louguet, sur *Séraphine* de Martin Provost.

séjour de Gauguin à Arles et le suicide. Nul tableau n'est montré dans la première partie. Les premières toiles qui apparaissent (excepté un étrange tableau de Sien dans les dunes) sont celles peintes en 1884-1885, à Nuenen. L'œuvre de Van Gogh ponctue alors le film. « Les toiles sont saisies par la caméra, souvent en gros plan, juste avant ou après la scène réelle qu'ils représentent. La peinture transmet son exaltation colorée au film et celui-ci en accentue le lyrisme », en suggérant, « souvent avec l'aide de la musique, une victoire de l'artiste vers la maîtrise de son métier »²⁶. Minnelli pousse le souci de reconstitution en respectant scrupuleusement les silhouettes entourant Vincent. Anthony Quinn campe un Paul Gauguin inoubliable et les figures de Camille Pissarro, Émile Bernard, Paul Signac ou du docteur Gachet sont très proches des peintures que Van Gogh en a faites sans qu'il soit nécessaire de les montrer. Il en de même pour la célèbre maison jaune, les rues de Arles, les champs de blé d'Auvers-sur-Oise, ou la terrasse du Café de nuit d'Arles où se termine la discussion sur la peinture entre Gauguin et Van Gogh. « La vision minnellienne de Van Gogh apparaît dès le générique, où l'orientation est donnée. En choisissant de cadrer le haut du *Semeur au coucher du soleil* puis de zoomer sur le soleil balafré par la branche de l'arbre, Minnelli met en scène la fêlure du peintre solaire²⁷. » En ciblant un tableau symboliste de la période de travail avec Gauguin, il semble aussi annoncer l'événement le plus célèbre, l'oreille coupée, et la tragédie de celui qui restera toujours un peintre solitaire. « La musique tonitruante de Miklós Rózsa ponctuera ensuite chaque attaque de Van Gogh qui survient toujours en plein soleil, alors que l'artiste ne peut s'arrêter de peindre frénétiquement²⁸. »

Peter Watkins avec *Edvard Munch*, Jos Stelling avec *Rembrandt Fecit 1669* et Raoul Ruiz avec *Klimt* bousculeront les codes : face aux images à la fois appliquées et lyriques de Minnelli, aux visions vertigineuses mais codifiées de Huston, s'érigent le tourbillon des souvenirs, sensations et inspirations. Bouleversement dans l'espace comme dans le temps, mis au service de projets filmiques innovants mais très différenciés. Chez Watkins, c'est le temps subjectif de l'artiste qui est mis à l'honneur aux dépens du temps historique. Le tourment de l'esprit créateur de Munch est révélé. Chez Stelling, les épisodes soigneusement choisis dans la vie du peintre servent de toiles de fond à une représentation à la fois fascinante et recueillie de l'acte de création. Chez Ruiz, c'est un savant jeu de miroirs et d'écrans qui permet au cinéaste de créer, au travers d'une vie rêvée, son propre « songe de cinéma ». S'il semble revenir à la linéarité biographique, le film-hommage de Julie

-
- 26 – Jean-Luc LACUVE, « La Vie passionnée de Vincent Van Gogh », le 28-08-2010, in C&P Caen, *op. cit.*
 - 27 – *Ibidem.*
 - 28 – *Ibid.*

Taymor consacré à Frida Kahlo (*Frida*), se distingue par une exploitation remarquable du procédé du *tableau vivant* et la mise en œuvre des nouvelles ressources offertes par l'image numérique.

Watkins innove d'abord en sélectionnant dans la vie du peintre les événements qui se retrouveront dans son œuvre. Il s'agit de conceptualiser ce qui, dans la vie de Munch, a pu influencer sa peinture. Le cinéaste se concentre sur les réminiscences obsessionnelles de l'artiste, les mines livides de sa mère puis de sa sœur Sophie mortes phtisiques « sous l'œil impuissant d'une médecine gonflée d'orgueil laissant à Dieu le soin de s'occuper si mal des malades »²⁹. Les souvenirs d'enfance se doubleront de ceux de l'adolescence avec l'expression intime de la mélancolie de l'amour enfui, d'une détresse qui colore les ciels et les nuages d'un rouge couleur de sang. Au versant freudien, Watkins ajoute le versant politique et social dans des confessions-interventions filmées en regard caméra et les vues des salles de café enfumées où se réunit la bohème³⁰. L'efficacité de cette conceptualisation trouve sa preuve dans la façon convaincante dont Watkins lie l'état psychologique du peintre et l'acte créatif. « Filmer l'acte de peindre en même temps que le sentiment du peintre et non le tableau tout fait [...] est la seconde originalité de Watkins. Seul ensuite, dans son *Van Gogh*, Maurice Pialat atteindra à cette invention, poésie et hargne permanente³¹. »

Rembrandt Fecit 1669, est réalisé par Jos Stelling en 1977³². Ce titre est un clin d'œil au dernier autoportrait du peintre : c'est en effet en ces termes que l'homme appose sa signature sur son ultime toile. Le film retrace la vie de l'artiste à partir de son installation à Amsterdam, en 1631. Peintre de l'intériorité, il excelle dans l'art de la nuance expressive et se révèle dans ses nombreux portraits et autoportraits. Malgré une renommée croissante, il rencontre de graves difficultés financières et, après le décès de son épouse (Saskia née Van Uylenburgh), deux femmes vont successivement partager sa vie : Geertje Dirckx qui finira ses jours à l'asile et Hendrickje Stoffels qui lui donnera une fille, Cornelia. Mais le film n'est pas un *biopic* de peintre traditionnel. Si Stelling s'attache à dévoiler quelques épisodes de la vie de l'homme, il refuse la simplicité et la linéarité de la pure biographie : il s'agit au contraire d'interroger l'œuvre du peintre *au sein* du processus de création. Et si quelques événements réels servent de cadre diégétique, le film tente le défi

• 29 – *Idem*, « Edvard Munch », le 11-09-2007, in C&P. Caen, *op. cit.* Voir aussi Pierre EISENREICH, « Sortie de la toile », *Positif* n° 540, février 2006, p. 94 ; et Jean-Luc DOUIN, in *Le Monde* du 01-02-2005.

• 30 – Sur la stratégie filmique de Watkins, voir Baptiste Villenave, in BPE.

• 31 – J.-L. LACUVE, « Edvard Munch », *op. cit.*

• 32 – Le film de Jos Stelling, cinéaste autodidacte né à Utrecht aux Pays-Bas, est ressorti sur les écrans en 2006, à l'occasion du quatre-centième anniversaire de la naissance de Rembrandt.

d'une plongée dans l'intimité créatrice du maître. Le cinéaste alterne les plans d'une scène d'époque, ceux de la vie de l'homme et ceux des tableaux de l'artiste ; on reconnaît des œuvres fameuses : *La Leçon d'anatomie du Docteur Nicolas Tulp*, *La Ronde de nuit*. La caméra glisse d'une scène filmée dans l'embrasement d'une porte à l'exploration détaillée des étoffes, des matières et des couleurs. Par un travail remarquable sur la lumière qui ressuscite le clair-obscur des peintures de Rembrandt (ill. 5), Stelling modèle les visages de ses acteurs comme pour saisir « l'essence de l'œuvre d'art »³³.



Illustration 5. La magie du clair-obscur : *Rembrandt Fecit 1669* de Jos Stelling, 1977.

Lorsque Rembrandt fait poser son épouse Saskia en Flore, il arrange la couronne de fleurs et de fruits posée sur la tête de son modèle qui visiblement s'en amuse ; la caméra s'approche lentement du visage de la jeune femme et saisit le regard et l'expression énigmatique du modèle dont le sourire a disparu. « La splendeur théâtrale et métaphysique, le jeu avec la lumière comme composante

• 33 – Marie BIGORIE, « "Rembrandt fecit 1669", réalisé par Jos Stelling », *in* [<http://www.critikat.com/Rembrandt-Fecit-1669.html>].

dramatique et le pouvoir de Rembrandt de sortir du cadre de l'image, dans des tableaux sombres et intimes, font de lui un phénomène sans égal³⁴. » Les scènes d'intimité et de la vie quotidienne baignent dans une clarté naturelle, tandis que les détails des moments de création sont éclairés à la flamme d'une bougie (ou au faisceau d'une lampe de poche). Par la composition des plans, un montage audacieux et l'usage de l'ellipse, Stelling réussit à capter l'émotion, le mouvement, la surprise, l'énigme d'un sourire sur les visages, dans les regards. Les dialogues se font rares, le cinéaste préférant aux échanges verbaux l'intensité dramatique de la musique hollandaise du XVII^e siècle³⁵.

Raoul Ruiz recrée le parcours de Klimt depuis son lit de mort, comme la rêverait « un homme qui se noie »³⁶. Travaillant sur les différents dispositifs de la projection (toile, miroir, écran, etc.), il nourrit son film de *flash-back* incessants et de superpositions d'images : « Il arrive que dans mes projets je cherche à passer d'un monde à l'autre, utilisant une technique décrite dans la Venise baroque comme "Il Ponte", une manière de produire des agents anamorphiques qui jouent avec les quatre niveaux de la rhétorique médiévale : littéraire, allégorique, éthique, et analogique. Mais aussi d'autres dispositifs rhétoriques, comme les sept voies d'Aboulafia, ou simplement les mots croisés. À ceci près que, plutôt que de chercher à lire les quatre niveaux à la fois, le but est de passer constamment d'un niveau à l'autre³⁷. » On pourrait mettre ce film en perspective avec le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, en rappelant que le réalisateur a adapté *Le Temps retrouvé*. En effet, Ruiz ne cherche pas à rattacher rationnellement l'homme et l'œuvre : le film nous entraîne, à travers scènes réelles et fantasmées qui se chevauchent et s'enchevêtrent, dans un vertige nervalien (ill. 6). On remarque la présence de personnages réels, tels que le peintre Egon Schiele ou le cinéaste Méliès, face aux figures rêvées, la comédienne et le secrétaire du ministère. Du point de vue de l'objet poétique, on songe à l'esthétique du miroir baroque qui parcourt le film, à travers les reflets dans l'eau, les glaces, et les subtils jeux de double entre le cinéma et la vie – notamment la figure de Méliès qui permet de travailler le procédé de mise en abyme. Le contexte culturel et artistique est largement convoqué : on trouve des allusions aux premiers pas de la psychanalyse, à la littérature contemporaine de l'artiste, notamment à Schnitzler – le film est sous-titré *À la manière de Schnitzler*, et l'on pense à *La Nouvelle rêvée* –, mais aussi à Kafka (voir le personnage ambigu du Secrétaire et le motif du labyrinthe). *Klimt* est aussi une réflexion sur l'unité d'une Europe,

• 34 – *Ibidem*. La lumière est un personnage à part entière du film ainsi que le signifie Stelling : « le point de départ du plan était l'obscurité, qu'il fallait remplir de lumière ».

• 35 – Cf. *ibid.*

• 36 – Voir l'étude de Marie Martin, in BPE.

• 37 – Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, tome 1, Paris, Éd. Dis voir, 1995, p. 80.

creuset d'une modernité culturelle avant qu'elle ne soit taillée en pièces par la Grande Guerre³⁸. Est évoquée l'année 1897 durant laquelle le peintre rompt avec l'académisme, participant à la fondation de la Sécession viennoise. Dans le registre de la translation picturale à l'écran, on note le jeu de Nikolai Kinski qui incarne Egon Schiele, inspiré des autoportraits du peintre avec ses mains fines tordues par l'angoisse, tout comme la beauté des personnages féminins évoquant les portraits des magiciennes fatales peints par Klimt. De Paris à Vienne, Ruiz³⁹ nous plonge dans les tourments qu'on a pu appeler de manière lisse la « Belle Époque ».



Illustration 6. *Klimt* de Raoul Ruiz (2006) : un « songe de cinéma ».

Comment représenter l'œuvre d'un peintre au cinéma? Julie Taymor inscrit numériquement ses acteurs en mouvement « dans » les tableaux de Frida Kahlo⁴⁰ ;

- 38 – Voir le catalogue *Vienne, 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1986.
- 39 – Cf. le site dédié à R. Ruiz avec une bibliographie des principaux ouvrages qui lui ont été consacrés, ainsi que les références de ses propres écrits : [<http://www.lecinemaderaoulruiz.com/>] ; le dossier de presse du film.
- 40 – Cf. Valérie PALACIOS, « Peintres et peinture au cinéma », in [<http://archive.filmdeculte.com/coupdeprojo/peintresetpeinture.php>]. Qu'il s'agisse de tableaux devenant vivants ou de scènes de la réalité donnant lieu à des toiles, la réalisatrice montre comment les œuvres de l'artiste expriment ses souffrances, ses passions et ses engagements politiques.

une technique qui s'applique admirablement à l'artiste mexicaine puisque ses toiles d'inspiration biographique sont, pour la plupart, des autoportraits. La gageure pour Taymor est de concentrer cette existence à la fois bouillonnante et dramatique en un film, en évitant si possible l'illustration et l'académisme, deux des dangers qui guettent le *biopic*⁴¹. Pour Frida Kahlo, toute parcelle de vie (ou de mort) est prétexte à une œuvre d'art et la peinture imprègne le film dans son entier : comme une adaptation littéraire aurait recours à la voix *off* pour faire part des émotions des personnages, « la peinture est ici la voix de Frida, l'expression de ses sentiments intérieurs, la matérialisation de son bouillonnement émotionnel »⁴². Julie Taymor se réapproprie ses plus grands tableaux (*La Colonne brisée*, *Naissance*, *Les Deux Fridas*, *Le Suicide de Dorothy Hale*, etc.) comme autant de témoins vivants de ce qu'est Frida dans son rapport à un corps meurtri, à la dualité qui l'obsède, à la mort qui l'accompagne. Instant clef de son existence, cet accident de tramway qui devient la pierre angulaire d'une renaissance marquée par le surgissement de sa vocation⁴³ (ill. 7, 8). La vision colorée d'une jeune Frida entre la vie et la mort fait partie des « fulgurances visuelles du film » et la matrice existentielle est posée : « la vie de Frida sera faite d'or et de sang, de peinture et de souffrance »⁴⁴. Peintre exceptionnel, Frida Kahlo est aussi une femme de toutes les révolutions – artistique, politique et sexuelle –, et si le film demeure inégal, c'est à cause d'une certaine linéarité qui prive le spectateur de l'effet de surprise, voire d'une déstabilisation, présents chez Watkins ou Ruiz. Au-delà du destin unique de son héroïne, le film rend compte esthétiquement de l'originalité d'une artiste – influencée à la fois par un *mexicanisme* très coloré, le surréalisme et le symbolisme – magnifiquement mise en valeur par la photographie de Rodrigo Prieto⁴⁵. Du périple que revêt ce long métrage, « il reste l'impression de s'être aventuré dans une peinture géante [...], permettant de sentir sa chair en même temps que son art, aidé également pas la minutie de la reconstitution »⁴⁶. Frida dansant avec la mort – sur une superbe partition de Goldenthal – ou l'utilisation de la toile *Le Rêve*, pour construire l'image finale, apportent une dernière touche de grâce à ce film passionné.

• 41 – J. Guieu a répertorié ces « dangers », in *op. cit.*, p. 255-256.

• 42 – Nicolas BARDOT, « Frida », in [<http://archive.filmdeculte.com/film/film.php?id=458>].

• 43 – Une nouvelle vie qui commence par un emprisonnement dans un corset orné de papillons, puis la libération coïncidant avec le début d'un apprentissage : Frida s'éveille à la peinture.

• 44 – N. BARDOT, *op. cit.*

• 45 – Le voyage-collage en noir et blanc qui illustre le périple aux États-Unis est encore un hommage à une facette de cette œuvre plurielle, le film puisant graphiquement toute son esthétique dans l'œuvre de l'artiste.

• 46 – N. BARDOT, *op. cit.*



**Illustrations 7 et 8. La découverte d'une vocation.
Frida de Julie Taymor (2002), photos de tournage.**

Le cinéma, cet art « impur » assure une *friction* entre les arts : « c'est donc du point de vue lessingien de la considération des "frontières" entre les arts, de leurs différences irréductibles ou de leurs spécificités, de leurs querelles et de leurs oppositions aussi, que le cinéma comme art moderne convoque et met en dialogue [les autres arts] »⁴⁷. Mais comme l'art cinématographique possède cette extraordinaire aptitude à « contenir » tous les arts, il est capable de donner sens à ce dialogue tout en interrogeant sa propre spécificité⁴⁸.

Pour autant filmer la création semble relever du défi, voire de la transgression d'un tabou, puisqu'il s'agit de mettre en scène l'acte secret par excellence, comme pour accéder au « mystère » de son jaillissement. Filmer l'acte créateur au travers d'une fiction biographique relèverait-il *alors* d'une entreprise *maniériste*, celle d'un cinéaste soudainement promu au rang d'un demiurge aux prises avec la grande énigme de l'art? L'enjeu d'une représentation des tableaux à l'écran prolonge ce débat en réinterrogeant la *nature* du processus créatif, comme les fondements esthétiques de la modernité au cinéma et dans les autres arts : à l'opposé d'une perspective « onto-théologique », se joue l'entreprise de démythification de l'acte

• 47 – P.-H. FRANGNE, G. MOUËLLIC et C. VIART, « Entre captation et fiction : tensions et inventions du cinéma face à l'acte de création », in *idem* (dir.), *op. cit.*, p. 13-23, p. 19-20 *sp.* Sur les relations complexes entre peinture et cinéma, voir P.-L. THIVAT, « Le mobile et l'immobile dans les arts de l'image. Peintres et cinéastes de la modernité », in *Peintres cinéastes, op. cit.*, p. 37-48, p. 42-43 *sp.*

• 48 – Voir Jean-Pierre CRIQUI et G. MOUËLLIC (dir.), *Le Cinéma surpris par les arts, Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 112-113, Paris, Éd. du Centre Pompidou, été-automne 2010; Patrick LOUGUET, *Sensibles proximités : les arts au carrefours*, Arras, Artois Presses Université, 2009; Dominique SAPIÈRE et Alain J.-J. COHEN (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2007.

créateur à l'œuvre dans le cinéma moderne⁴⁹. Aussi, dans son *Van Gogh*, Pialat choisit délibérément d'utiliser des copies des œuvres de l'artiste : son objectif n'est pas d'exalter le travail du peintre, seule la culture du spectateur donne la clé. Dans *Love Is the Devil*, Maybury tranche la question en ne montrant aucune toile de Bacon. Il préfère se focaliser sur la sensation que procure la peinture à l'artiste. Ainsi « Pialat, comme Resnais, Maybury [...], pensent finalement [...] la même chose : une œuvre picturale se regarde au musée, pas au cinéma »⁵⁰.

Parallèlement, la peinture n'est jamais aussi présente au cinéma que lorsqu'elle n'est pas médiatisée par la présence d'un tableau mais qu'elle se trouve directement *dans* l'image, citant plus ou moins explicitement une toile célèbre⁵¹, ou intégrant si bien son emprunt que celui-ci n'est plus immédiatement reconnu comme tel. Le film est alors souvent emporté par des enjeux communs avec ceux des peintres auxquels il fait référence⁵². Au-delà d'équivalences visuelles, les cinéastes recherchent des cadrages spécifiques et une photographie qui fonctionnent comme le signe d'une vision commune partagée avec le peintre : « sentiment de l'étrangeté du monde, goût moderne pour l'exposition des outils de la peinture ou volonté de retrouver la solidité de la composition classique »⁵³. Comme le définit Christian Metz, le cinéma est un langage qui repose sur une combinaison d'images photographiques mouvantes, de bruits, de paroles et de musique et n'utilise donc pas les mêmes dimensions que l'art pictural. Mais « comme art de la trace, du temps et du récit », le cinéma apparaît « comme ce miroir à multiples facettes permettant de comprendre les présupposés et même les ambiguïtés de la notion de création, inévitablement greffée sur les concepts de liberté, de sujet-auteur, de génie, de nouveauté et d'exemplarité de l'œuvre, d'intention et d'expression de l'artiste »⁵⁴.

-
- 49 – Voir l'analyse de P.-H. FRANGNE, « Les cercles de l'acte créateur », *op. cit.*, p. 230.
 - 50 – V. PALACIOS, *op. cit.* Sur Alain Resnais décidant pour son *Van Gogh* de filmer les toiles du maître en noir et blanc, voir M. CIEUTAT, « La "caméra-pinceau" d'Alain Resnais : "Van Gogh", "Guernica", "Paul Gauguin" », in P.-L. THIVAT (dir.), *Peinture et cinéma*, *op. cit.*, p. 244-252.
 - 51 – De nombreux exemples sont approchés in BPE. Voir aussi C&P. Caen, *op. cit.*
 - 52 – Voir à ce propos P.-L. THIVAT, « De la peinture au cinéma. Une histoire de magie », in *Peinture et cinéma*, *op. cit.*, p. 73-82.
 - 53 – N.m., in C&P. Caen, *op. cit.*
 - 54 – P.-H. FRANGNE, G. MOUËLLIC et C. VIART, « Entre captation et fiction », *op. cit.*, p. 22.