

CINÉMA ET ARTS PLASTIQUES

François Albera, Université de Lausanne

L'étude des rapports entre le cinématographe et les arts plastiques est envisageable et a été envisagé de multiples manières dans l'historiographie du cinéma comme dans sa tradition critique. Cette diversité répond pour partie à la diversité des liens *effectifs* noués entre le cinéma et les arts plastiques – selon plusieurs modalités: emprunts, filiations, reproductions...¹ et pour une autre aux idéologies esthétiques ou artistiques qui gouvernent les différents discours appréhendant le phénomène "cinéma": discours critique ou, à proprement parler, esthétique mais aussi bien juridique, commercial (promotionnel). Ce deuxième ensemble ("idéologique") se révèle particulièrement prescriptif, normatif et ne peut – donc – manquer d'influer sur le premier aspect de la question (pratique). Il est de ce fait parfois malaisé de distinguer ces niveaux. Dès lors les discours secondaires des chercheurs examinant ce problème jusqu'à nos jours n'ont pas manqué de se montrer à leur tour sensibles à cette confusion quand ils n'en ont pas été plus trivialement la victime. On ne prétendra pas par conséquent ici surmonter ces difficultés de base mais on s'efforcera en revanche de distinguer ces niveaux autant que faire se peut et de mettre l'accent sur les approches qui, aujourd'hui, permettent d'échapper à certaines de ces ambiguïtés en changeant de terrain.

En effet les développements les plus récents des recherches à nos yeux les plus fertiles rompent avec l'incessant remaniement du face-à-face "peinture (ou: arts)-cinéma" ou "cinéma-peinture (ou: arts)" pour aborder ces deux composants au sein d'un ensemble plus vaste et à partir d'une autre interrogation que celle de "l'influence" de l'un sur l'autre comme on y était accoutumé depuis un siècle.²

Evidemment celui qui a formulé avec le plus d'acuité cette nécessité de changer de terrain ou de changer les questions – plutôt que renouveler les réponses – fut Walter Benjamin dans ses textes des années 30. S'il n'a pas, à proprement parler, entrepris la réélaboration du problème il a, en quelque sorte, périmé sa formulation traditionnelle. Il paraîtrait en conséquence aberrant de se situer en-deçà de son intervention, quelque problème qu'elle puisse poser par ailleurs.

1.

Distinguons pour commencer les différents aspects de la question qui nous occupe. Les liens effectifs entre cinéma et arts plastiques peuvent être abordés sous deux angles. Ne mentionnons que pour mémoire l'inscription *thématique* des arts plastiques au sein d'une fiction ou d'un documentaire. De *Rigadin peintre cubiste* à *La Belle Noiseuse*, il est de nombreux films qui évoquent le travail ou le personnage de l'artiste (peintre, sculp-

teur, dessinateurs, etc.).³ Pour en parler avec précision, il conviendrait de mesurer l'effet structural de cette thématique dans les films: mise en abyme, métaphore ou simplement motif, et tout autant l'effet en retour sur l'art de ces appropriations filmiques (par exemple *Rigadin peintre cubiste* "anticipe" de plusieurs années le travail des cubistes et cubo-futuristes au théâtre).⁴ Pour ce qui touche au décor, aux costumes, aux teintages de la pellicule, pour ne rien dire des éléments parafilmiques que sont l'affiche, les portraits de stars, etc. les participations artistiques au cinéma sont plus évidentes. Les premières expositions d' "Art cinématographique" au Salon d'Automne ou au Musée Galliera portaient sur ces aspects: on y exposait des maquettes de décor, des affiches, des photogrammes agrandis – et le Musée d'Henri Langlois reprit cette tradition. Les appels de Diamant-Berger, Delluc et Moussinac – entre autres – pour que des ensembliers, des stylistes, des artistes modernes, de goût, intervinssent à ces différents titres dans le film attestent de l'importance que revêtait cette question – dont le corrélat avoué était d'ailleurs d'offrir aux arts décoratifs la meilleure vitrine de propagande.⁵ En Russie les artistes-décorateurs en viennent même à disputer la première place aux metteurs en scène.⁶

Venons-en maintenant à la deuxième acception que l'on a signalée plus haut. Là, le lien cinéma-arts plastiques s'entend sous trois points de vue qui n'interfèrent pas nécessairement:

- d'une part le cinéma, signe visuel, emprunte ou emprunterait un certain nombre de ses traits formels à la peinture: composition, disposition des masses dans le cadre, plans, construction perspectiviste, effets lumineux;⁷

- d'autre part le cinéma, medium de reproduction, peut fixer sur pellicule une composition plastique qui lui préexiste (œuvre ou genre) et il peut la reproduire avec les "transcriptions" matérielles inhérentes à ses caractéristiques (noir-blanc, absence de relief, transparence du support, projection) lesquelles altèrent, bien entendu, le référent mais n'en permettent pas moins sa référence (paysages, natures mortes, portraits, scènes historiques, etc.);

- enfin le cinéma, passant de son être technique de medium voué à la reproduction au statut d'œuvre de l'esprit, prend place dans le "système" des beaux-arts et se voit qualifié de cinquième, septième ou dixième art. A ce titre il est comparé sinon comparable aux autres arts et, tandis qu'on s'applique à le différencier fortement de certains (littérature, théâtre), on le compare ou l'assimile par contre à d'autre (peinture, musique).⁸

Cette dernière modalité, outre sa dimension esthétique touchant à la définition d'une "spécificité cinématographique", a des répercussions de type institutionnel. D'une part elle permet d'engager ce qu'on a coutume d'appeler désormais sa légitimation sociale (sa reconnaissance comme "art" autonome), de l'autre elle le fait entrer dans une série de pratiques sociales réglées quant à son usage: à côté de son appartenance au monde du spectacle (salles, foules, divertissement), le cinéma peut être appréhendé dans d'autres espaces – culturels: salles spécialisées, salles privées, salons, musées – et connaître de nouvelles formes de monstration: assemblage *ad hoc* de fragments, extraits, exposition d'éléments préparatoires (maquettes, esquisses de décors et costumes) ou parafilmiques (affiches), agrandissement de photogrammes tirés sur papier photographique, etc.).

On aura reconnu là la pratique instaurée par Riciotto Canudo dans le cadre du CASA (Club des Amis du Septième Art), institution explicitement destinée à la valorisation du cinéma comme art *auprès* du monde artistique – en particulier les peintres, les architectes et les musiciens – et qui, à cet effet, déplace le film de son espace "naturel" et intervient sur l'objet-film lui-même. Deux opérations destinées à mettre en lumière une

dimension du film “aliénée” en quelque sorte au sein du “phénomène filmique”, une dimension cinématographique ou cinégraphique⁹ de nature plastique, artistique. En un sens cette pratique canadienne de la dissociation, de la dislocation, réalise au sens fort ce que certains discours critiques développaient en amont quand ils distinguaient des qualités plastiques dans le film. Et elle accompagne et parfois suscite deux phénomènes. D’une part de nouvelles pratiques filmiques rassemblées généralement au sein de la nébuleuse de “l’avant-garde” qui récusent le récit, le scénario, le sujet, l’acteur – selon les cas – voire la figuration, le mouvement, l’espace naturaliste, la clôture, l’intervalle, etc. (on aura reconnu au passage les particularités de certains films dus à ce qu’on convient d’appeler des “plasticiens” tels Léger, Picabia, Man Ray, Richter, Duchamp...). D’autre part une nouvelle pratique spectatorielle, préconisée par une certaine critique, revenant à séparer la dimension plastique de la narration par exemple. Ce dernier point est important car toute une part de l’approche “pictorialiste” en procède.

2.

Prenons un exemple assez connu, celui du film de Gance *La Roue* à travers la critique qu’en propose un influent chroniqueur de l’époque, Emile Vuillermoz. Ce critique n’a rien d’un révolutionnaire, d’un radical ou d’un avant-gardiste, il professe plutôt – au cinéma comme en musique – des goûts de connaisseur modéré. Face à *La Roue* à sa sortie, sa réaction est essentiellement élitaire: ce grand film, cette “œuvre magnifique” se heurte à deux obstacles: “la formule commerciale actuelle de l’exploitation” et “sa formule dramatique courante” qui sont toutes deux “absurdes et dangereuses”.¹⁰ “La loi d’airain qui régit dans la Cinématographie les rapports du producteur et du consommateur”, au risque d’“anéantir les plus magnifiques efforts”, inflige ainsi à ce film: un scénario “anecdote romanesque de médiocre qualité” où “trionphent les plus lamentables préjugés”, “des fantoches ridicules, des personnages de café-concert”, des “pitreries de mauvais goût”, “un invraisemblable duel à coups de poings”. Ces médiocrités, ces faiblesses ont une source: “le gros public”, “la clientèle américaine éventuelle”, “l’exploitation internationale prudente”. Et un but: “le succès populaire, certain, mathématique” du “gros mélodrame”.

A l’opposé il y a “la conquête de l’élite, conquête difficile, incertaine, héroïque”, l’émerveillement des artistes. Pour l’atteindre, il faut:

*expulser de la bande l’élément romanesque..., se priver du service des clowns et ne conserver que les deux thèmes essentiels de cette symphonie en noir et blanc... Il ne faudra garder qu’une trame légère reliant entre eux les tableaux splendides où se trouve révélée la beauté des choses.*¹¹

Conclusion: il faut qu’on nous donne de *La Roue* une édition remaniée, resserrée, débarassée de ses imperfections, un “exemplaire d’artiste de l’œuvre d’Abel Gance”. Cette demande fut effectivement exaucée et dans les cercles cultivés, on put visionner une version du film d’une vingtaine de minutes ne comportant que ses morceaux de pur rythme plastique, sa “féerie mécanique”, *La Chanson du rail*.¹²

L’attitude développée aujourd’hui à propos de Hitchcock – on y reviendra – autorisant la dissociation de l’Art de l’anecdote, se pense dans les mêmes termes: l’exposition *Hitchcock et l’art* s’ouvre sur une longue citation de Jean-Luc Godard isolant les “objets”

– devenus fétiches dans l'exposition – des intrigues où ils ont pris place, en comparant le cinéaste à Cézanne. En revanche la revendication n'est plus de type élitaire comme chez Vuillermoz, Godard accordant au contraire une supériorité à Hitchcock en raison de son audience infiniment plus large que celle de Cézanne.¹³ La revendication de l'artisticité du cinéma n'est plus discutable, on peut donc en célébrer la victoire sur "les autres arts" en terme d'audience de masse.¹⁴

3.

En parlant de *cinégraphisme* – distingué du cinématographique –, on a mis en exergue un trait de cette idéologie artistique du cinéma qui insiste sur l'écriture de l'image ou du mouvement. C'est bien sur cette base-là que le cinéma peut se trouver des liens avec les arts plastiques: il est en effet nécessaire de l'extraire de l'automatisme, l'inscription passive de la trace, l'enregistrement, l'empreinte.¹⁵ A dire vrai ce faisant le discours sur le cinéma retrouve l'ensemble du discours sur la photographie et les rapports que celle-ci a noués – d'exclusion ou d'inclusion, d'échange, etc. – avec la peinture. On a d'ailleurs coutume, jusqu'à Delluc inclus, de distinguer une instance "photographique" dans le film – et parler de la "photographie" d'un film pour qualifier le travail de l'opérateur perdue de nos jours. Le *mouvement* qui affecte le photographique ou même la photographie au cinéma – "l'épreuve en mouvement" dit-on pour commenter les premiers films Lumière – ne paraît pas d'emblée un trait distinctif de l'image filmique quand elle est abordée sous l'égide de sa plasticité; il affecte plutôt les figures, les phénomènes naturels (fumées, vagues) sans préjudice de la dimension de "tableau" ou de "vue" par lesquels on qualifie le film.

Faisons cependant abstraction pour l'instant de cette intersection de l'ensemble film avec celui de la photographie. Avant d'évoquer les discours premiers tels qu'ils s'énoncent dans la presse cinématographique des années 1900, recourons à une approche élaborée dans le début des années trente par un opérateur soviétique qui offre l'une des formulations les plus sophistiquées de la question – quoique largement ignorée: Vladimir Nilsen, *La Construction de la représentation au cinéma* (en anglais: *The Cinema as a Graphic Art*).¹⁶ Nielsen ne se borne pas à offrir un aperçu du travail de l'opérateur de cinéma (comme s'y étaient appliqués sans beaucoup de hauteur Mikhaïlov et Moskvine dans l'ouvrage collectif des formalistes, *La Poétique du film*),¹⁷ il analyse la nature plastique de l'image filmique à partir de ses différents constituants, le cadre, l'angle, la profondeur, la lumière, les plans, la composition interne au cadre et la composition d'un cadre à l'autre.¹⁸ Dans cette perspective, non seulement il met le film en rapport avec la photographie, mais il évoque la place qu'a occupée la peinture comme modèle ou référence dans la construction de l'image filmique.

Si l'on distingue la picturalité (les effets picturaux) de l'image picturale elle-même, on doit dire un mot des emprunts iconographiques du cinéma. Nilsen insiste sur le prestige que tiraient les opérateurs capables de rappeler des tableaux de genre et toute une part des études de sources en cinéma s'est attachée à les repérer. Cette démarche qui reprend celle de l'iconographie en peinture, bute cependant sur une composante propre à l'âge du cinéma. C'est moins au titre de modèle que figurent les "antécédents" de telle ou telle figure "picturale" filmée qu'à celui de "milieu" indistinct et non-hiérarchisé. En tout cas au titre de l'imagerie vulgarisée par sa reproduction mécanisée, ses multiples reprises mercantiles ou décoratives qui ne permettent guère d'inférer des relations heuristiques entre l'un et

l'autre. Entre l'œuvre picturale et le film s'intercalent en effet une série de succédanés (gravures, photographies, illustrations, cartes postales, voire publicités) qui les éviscèrent de leurs significations culturelles et culturelles.

Si les phénomènes de "citations" ou reprises, dès lors qu'on les situe dans ce "milieu", cette imagerie, peuvent être étudiés, c'est dans la mesure où le film prend place dans cette chaîne "intermédiaire" de l'image reproduite. Ainsi les tableaux "antiques" du XIX^e siècle, dont on retrouve une enième reprise dans les "peplums" italiens des années 10, ou l'iconographie de la guerre de Sécession dans plusieurs Griffith ou "babylonienne" dans *Intolerance*.¹⁹ Dès lors il peut paraître spéculatif d'inférer, sur la base de ces rapprochements, des liens intertextuels ou des appartenances figurales ou esthétiques entre films et tableaux si l'on fait abstraction de cette chaîne. Il semble à l'inverse que ce repérage, ou, plus trivialement, cet effet de reconnaissance, ait avant tout une signification dans le cadre d'une sociologie de la réception du cinéma: cette reconnaissance agit, en effet, comme un trait de distinction sociale – au sens que Bourdieu a donné à ce terme – entre spectateur "de masse" (auquel ces références échappent) et spectateur "cultivé". On assiste en somme à un déplacement de cette revendication élitaire qui a nourri toute une part de la critique cinématographique à ses débuts (dont Vuillermoz cité plus haut offre un exemple avéré) de la production à la réception. Il n'est pas rare de lire désormais des études approfondies de *Star Wars*, *Titanic* ou tout autre produit caractéristique de la "culture de masse"²⁰ consistant à retrouver "sous" la fantaisie post-moderne des références et reprises les sources "nobles" dont elles procéderaient (mythologie antique, "grands récits", Shakespeare, Cervantès, etc.).

L'exposition *Hitchcock et l'Art* (Montréal 2000-Paris 2001) et l'ouvrage qui l'accompagne, en généralisant ces procédures de rapprochement, inférence, appartenance commune d'images (arrêtées ou en boucle) et de tableaux, gravures, sculptures relève bien de cette démarche. Or – comme Warburg l'avait pressenti dans son entreprise tabulaire et paradigmatique de *l'Atlas de l'Art* –, peut-on relier telle œuvre du XVI^e s. florentin ou même tel tableau préraphaélite anglais et une scène ou une image de film de Hitchcock en faisant abstraction des intermédiaires qui véhicule la représentation, la démultiplie, en bouleverse l'échelle et la standardise en en déplaçant le sens parfois jusqu'à l'évincer totalement?

4.

En France on trouve cette idéologie du rapprochement cinéma-art chez les premiers critiques à prétention théorique que sont Yhcam et G. Pierre-Martin qui éditent tous deux une série de réflexions sur le cinéma dans une perspective synthétique, dans deux publications hebdomadaires concurrentes à quelques mois de distance lors de l'année 1912. Le premier, sous le titre *La Cinématographie*, livre huit articles sur divers aspects du cinéma "considéré au point de vue théâtral";²¹ quant au second, il livre une série de vingt-cinq articles sur *L'Art Cinématographique*²². Cette dernière série, sous-titrée *Etudes Comparatives*, vise à inscrire le cinéma parmi les autres arts, à lui donner sa légitimité. La plupart des chapitres – *La Mime*, *Le Masque*, *Le Geste*, *L'Attitude*, *Le Costume*, *Le Scénario*, *Les Ecoles*, *Les Poètes*, *La Chair*, *La Légende*, *La Gloire*, *Le Réalisme*, *Les Figurants*, *Le Droit à l'intelligence pour l'artiste* – portent avant tout sur la poésie, le théâtre, les beaux-arts et n'abordent le cinéma que par rapport à eux, non pour l'assimiler à ces "autres arts" mais pour l'élever à la même exigence artistique, la même rigueur de composition, de rythme, de préparation, etc.

Rembrandtisme. On peut s'arrêter un instant sur un élément pictural qui a remporté et remporte une indéniable faveur, dans le discours critique appréciatif, au point de constituer en quelque sorte une manière d'idéologème esthétique, celui de "rembrandtiste". Dans la panoplie des emprunts ou des effets pictorialistes, il est l'un des plus prégnants. La récurrence du terme qui allie l'autorité de la grande peinture, indiscutable, et un procédé visuel particulièrement spectaculaire, le clair-obscur, l'éclairage indirect, le marquage de l'éclairage (par opposition à un éclairage global, d'ensemble, diffus) et, de manière afférente, un effet de relief ou de modelé.

Dans le discours critique français cet idéologème apparaît avec insistance à propos de *The Cheat (Forfaiture)* de De Mille en 1917. Ce film ayant joué un rôle particulièrement décisif dans la construction du cinéma comme art, dans la reconnaissance du cinéma américain comme nouveau et rendant obsolète le français, le lien qui les unit est particulièrement important. Colette, Delluc, L'Herbier, Gance, tout le monde semble découvrir ou se convertir au cinéma à la vision de *Forfaiture* et être subjugué par ses clairs-obscurs.²³ Cet effet, valeur ajoutée symbolique, va même jouer le rôle de *criterium* dans l'appréciation des autres films durant des années.²⁴

On n'a pas ici le loisir de développer l'analyse de ce phénomène, mais relevons pourtant son caractère contradictoire: le clair-obscur prend le relais d'un discours lié à la photographie sur les ombres et la lumière, le noir et le blanc. Ces données du "fait photographique", le clair-obscur les "transcende" par un effet de composition, un trait de style, une marque, une signature. Paradoxalement il arrive des Etats-Unis dont on admire en général l'œil "neuf", vierge, enfantin même, débarrassé des oripeaux de la culture. Déjà au cours du dix-neuvième siècle, on parlait de "l'œil américain" en ce sens... Or c'est bien dans l'effet artistique que fonctionne le clair-obscur comme sa dénomination liée à Rembrandt l'atteste.²⁵

La critique est quasi unanime à admirer le rembrandtisme au cinéma, pourtant des commentateurs ou des praticiens liés à un secteur plus "novateur" du champ artistique, l'avant-garde, se montrent plus réservés. Dans ses deux articles du *Film* de 1918, Aragon rattache le cinéma au collage, à la peinture "mécanique". En Russie, Kouléchov le récuse: il faut, dit-il, combattre le rembrandtisme, précisément en tant qu'importation d'un effet pictural classique dans le cinéma alors que la proximité recherchée avec une problématique plastique est située du côté de la planéité de l'écran, de la bi-dimensionnalité, de la grille moderniste.²⁶ De son côté Chaplin se montre également hostile aux effets d'ombre, aux prouesses photographiques et sa *Carmen* parodie celle de De Mille sur ce point-là aussi.²⁷ C'est d'ailleurs bien souvent dans la parodie, l'excès, voire le Grand Guignol que certains cinéastes recourent au rembrandisme: le Kouléchov du *Rayon de la mort* fait assaut d'effets de ce type comme plus tard Eisenstein dans *La Ligne générale*, associant ce trait à des représentations dépréciatives (suspicion des paysans devant l'écrémeuse, superstitions lors des scènes de possession visant le taureau, etc.). D'autre part en France et en Allemagne, les artistes d'avant-garde qui découvrent le cinéma et s'y convertissent (généralement dans la mouvance de Dada) ne retiennent jamais ce trait comme pertinent. Au contraire, pour Léger le cinéma enseigne à la peinture et certes pas en lui resservant ce que celle-ci a déjà révoqué depuis vingt ans... Pour Man Ray, le cinéma est un dispositif, un support transparent, un ruban discontinu de photogrammes où les effets illusionnistes n'ont pas leur place...

Le rembrandtisme est donc un idéologème qui appartient au cinéma commercial de grand public et qui ne recherche pas de synchronie avec l'art plastique moderne. Déjà Théophile Gautier parlait à propos du clair-obscur de "théâtralité" opposant à son sujet

le “métier” à la sensation, l’œil – qu’il trouvait chez Corot –,²⁸ tandis que Baudelaire y voyait une convention d’atelier, un poncif²⁹ et, dans la même direction, Verhaeren, dans ses chroniques d’art, en relevait le caractère “artisanal”, d’effet “de métier”; il opposait ce procédé du clair-obscur à l’impressionnisme.³⁰ Les chroniqueurs de cinéma qui s’émerveillent des “effets” dans les films ont donc tout des petits-bourgeois que le “métier” du peintre bluffe dans les Salons et qui récuse ce qui paraît seulement esquissé ou qui manque de relief. Ainsi Gustave Téry dans un article intitulé *Le Cinéma et la peinture* s’écrie-t-il en 1914:

*N’y a-t-il pas des films qui sont de véritables œuvres d’art? Oui, le cinéma a déjà ses artistes: j’en connais qui jouent merveilleusement de l’ombre et de la lumière; ils obtiennent parfois de effets de clair-obscur qui font songer à Rembrandt.*³¹

La faveur de cet idéologème demeure très vive jusqu’à nos jours: louer le rembrandtisme d’un film demeure une appréciation valorisante (un cinéaste de peu d’envergure comme Clint Eastwood, par exemple, se voit ainsi doté d’un style “particulier” par un critique en raison de son rembrandtisme).³²

5.

Le discours pictorialiste avait été, très tôt, fort bien développé dans les textes de Vachel Lindsay dans un chapitre de son livre *L’Art du Cinéma* tel qu’il paraît en 1922³³ où l’auteur distingue “la peinture-en-mouvement” (chap. IX), “la sculpture-en-mouvement” (chap. VIII) et “l’architecture-en-mouvement” (chap. XI).

L’auteur préconise de découper dans des magazines des images de films et de les envisager comme des tableaux: il fournit à cet égard des références de peinture correspondant à quelques exemples d’illustrations de films (*Cazin, Gysis, Hawthorne*, de Forest Brush mais aussi Van Dyck, Terburg, Whistler et, bien sûr, Rembrandt). Il s’agit par là de montrer que l’image filmique peut se rattacher à différentes écoles de peinture.³⁴ Pourtant ce discours sur le “tableau” dans le film (qui doit au préalable tenir compte de l’acception théâtrale du terme) rencontre deux contradictions majeures: 1) le dispositif de la composition du tableau tel que l’a plus ou moins codifié Alberti postule un spectateur immobile par rapport à une construction fixe qui n’autorise qu’un point de vue, alors qu’au cinéma tout se déplace dans le champ comme d’un plan à l’autre; 2) l’image cinématographique est inscrite d’emblée dans la durée.

Ces difficultés trouvent chez Nilsen-Eisenstein une première réponse qu’on retrouve ensuite en partie chez Auriol, Bargellini et Schérer: elle consiste à envisager la composition de l’image *via* la pluralité des plans successifs. C’est dans l’ouvrage de Nilsen que paraît pour la première fois l’analyse plastique des 14 cadres du *Potemkine* qu’avait effectuée Eisenstein lors d’un cours du VGIK et qui fut reprise plus d’une fois par la suite.³⁵

En abordant le “cas” Eisenstein, Maurice Schérer insiste sur le fait que la “fuite des obliques” et “le boursoufflement des courbes”, dans les compositions,

*s’opère toujours dans le sens du mouvement et organise les lignes principales suivant lesquelles les lignes glisseront à l’intérieur du plan... De plus, la précision du montage rend possible la poursuite, à travers une série de plans, de la même obsession visuelle.*³⁶

Dans ses analyses ultérieures de *l'Espace chez Murnau*, Schérer-Rohmer reprendra ce type de préoccupation qui vise à reconnaître une maîtrise du metteur en scène sur son matériau pourtant "réel" et lui ouvre les portes de "l'arbitraire" et de "l'abstraction", privilèges du peintre, "créateur" par excellence. Cette théorie implique la postulation d'une image "totale" mais jamais visible sur l'écran qui rassemble des éléments fragmentaires, eux, donnés à voir, une image spectatorielle différente en quelque sorte non seulement de l'image filmographique mais aussi de la filmophonique. Cette image a-t-elle encore quelque chose à voir avec l'image picturale?

6.

En réalité, le cinéma, qui sait se faire à l'occasion "lecteur" de la peinture, renouvelle l'acception de cette dernière en lui offrant un modèle de fonctionnement fondé sur le mouvement, le déplacement, la durée. Relevons pourtant une particularité dont on aura à reparler: la peinture dont il s'agit là est la peinture "classique" – l'abstraction revendiquée étant une "essence" de la peinture y compris figurative -, l'art contemporain est soit ignoré, soit brocardé.³⁷ J-G. Auriol dans ses *Origines de la mise en scène* aborde ainsi Giotto, Botticelli, Michel-Ange et surtout Peter Breughel comme des "cinéastes" recourant qui au *travelling*, qui au gros-plan, à la grue ou au panoramique, et il en fait des "précurseurs".³⁸ Auriol cependant ancre le "cinématisme" de Breughel dans la force des "images mentales" que le peintre "contemplant" et "réalisait". Piero Bargellini déplace cette image dans la perception du spectateur. A partir des "longues théories de fresques dans les églises franciscaines" du XIV^e siècle, il découpe les images en autant de "photogrammes" considérant que, les yeux des spectateurs de ce temps,

*passaient rapidement d'un tableau à l'autre, comme devant un film qui se déroule dans l'appareil de projection..., le battement des paupières ten[ant] lieu de disque obturateur.*³⁹

Mais ce spectateur a avant tout pour rôle de fonder un type de filmage et de découpage des tableaux ou des fresques. Par la grâce du recadrage, l'illustration de l'article dispose en effet en colonnes verticales deux séries d'images de 4x6 centimètres tirées du *Massacre des innocents* de Giotto telles qu'elles apparaissent dans un film de Luciano Emmer, *Racconto da un'affresco*. Cette approche de la peinture *par* le cinéma se développe ainsi à la fois dans le discours critique et dans des réalisations pratiques dont Emmer est l'un des pionniers bientôt suivi de Resnais (*Van Gogh*) et de bien d'autres (Tarkovsky explore un tableau de Breughel – *Le Retour des chasseurs* – dans le générique du *Sacrifice*).

Si "l'art du mouvement" inspire ainsi une nouvelle approche de la peinture et de la sculpture, c'est également parce qu'il semble "accomplir" pour certains la vocation "cinématique" de l'art. Ainsi Rodin qui avait récusé l'exactitude photographique au nom de la vie et du dynamisme, accueille-t-il à l'inverse avec bienveillance et admiration le cinématographe, il est vrai sous l'angle de la "variété de ses tableaux", de son caractère de "document vivant". Il reste que ses propos sur la statuaire, le "mouvement" qu'il distribue et induit entre ses *Bourgeois de Calais*, l'analyse qu'il propose de *l'Embarquement pour Cythère* de Watteau, sa pratique même de création où le modèle ne pose pas mais "évolue" sous ses yeux récusent toute immobilisme, tout gel de l'instant au profit du mouvement.⁴⁰

7.

Les analyses d'Eisenstein comme de Bargellini ne répondent cependant que partiellement à notre objection. En effet la démonstration d'une composition d'ensemble, d'une unité plastique y est une construction de l'analyse qui arrête les images et le défilement, visualise les images successives en les rendant co-présentes et spatialisant la durée. La vérification par la peinture où l'œil tracerait ses chemins, "voyagerait" et déroulerait en conséquence un "film" devient donc nécessaire mais demeure tributaire d'une conception discutable. Il est en effet avéré aujourd'hui, du côté des psychologues de l'art – et de la forme – (parmi lesquels Rudolf Arnheim fut un pionnier), que la perception d'un tableau est d'abord globale et répond à des mouvements plus aléatoires que ne le croyaient les partisans du nombre d'or...

Pendant Vachel Lindsay – qui est poète – établissait un lien plus complexe de cette imagerie picturale en évoquant l'Imagisme, école littéraire et poétique emmenée par Ezra Pound et auquel appartinrent HD et quelques autres.

Cette référence nous permet de sortir de cette problématique trop étroite des liens entre cinéma et arts plastiques sur le mode de l'imitation. En effet l'image des imagistes est évidemment d'un autre ordre que le visible immédiat et que la proximité – copie, allusion, etc. – à un effet. On retrouve ici la distinction entre l'image comme représentation et l'image comme production imaginaire du sujet percevant sur un mode moins ambigu que celui de la représentation (*izobraženié*) et de l'image "globale" ou "artistique" (*obraz*) eisensteiniennes.

Au-delà de ces différentes positions, il convient maintenant d'élargir la question en se situant au niveau des conditions générales du regard dans la période d'émergence du cinématographe. On aura alors affaire à un englobant supérieur qui comprend le cinéma, la peinture, la photographie, la littérature. et qui trouvera ses bases dans les conditions historiques et sociales du regard, de la vue, de l'œil. C'est en effet une histoire du regard qui s'impose, un examen des conjonctures épistémiques qui redéfinissent la visualité au cours du XIXe siècle et qui trouvent sans doute une expression particulièrement vivace avec le cinéma mais non point là seulement, ni dans les seuls arts visuels du reste.

Une orgie de visualité traverse les romans de Zola, Goncourt qui se problématise chez Baudelaire avec les contradictions qui lui font récuser le daguerréotype, comme on sait, mais promouvoir en Constantin Guys la figure du reporter-photographe, "homme pressé", partisan d'une imagerie fugace, reproductible, vouée à la disparition. Or cette figure "artistique" – ou déjà plus tout fait – procède de tous les phénomènes qui nourrissent et révoltent à la fois le poète et le critique: la ville, la foule, la flânerie, les voyages à l'autre bout du monde, la circulation des marchandises, les expositions universelles...

Philippe Hamon a repéré de manière très documentée cette mutation du regard, de la vue qui se développe au XVIIIe et XIXe siècles en littérature après qu'au contraire ils eurent été mutilés ou sous-estimés aux XVIe-XVIIe. Son entreprise souvent plus descriptive qu'analytique – quoique il procède à une série de classements, une taxinomie –, vise à construire la notion d'*imaginaire* redéfini comme un modèle de lecture des textes littéraires constitué de l'ensemble des relations qu'entretiennent réciproquement image à voir (iconique), image à lire (linguistique) et image mentale.

L'approche de Jonathan Crary dans *L'Art de l'observateur* qui relativise la place de l'art en s'intéressant aux conditions générales du nouveau statut de la vue et du regardeur, comme l'étude de Carl Havelang (*De l'Œil et du monde*) sont dès lors, beaucoup plus que

les commentaires qui se cantonnent au micro-phénomène du film, propres à nous permettre de bâtir les cadres d'interprétation nécessaires.

On pourrait examiner, au même titre que le clair-obscur de tout à l'heure, une notion apparemment simple comme celle de "vue" qui est opérante en peinture comme en photographie et en cinéma. A partir de quand trouve-t-on l'expression "vue prise de" [tel ou tel lieu] au bas des gravures et dans le sous-titre des tableaux ou encore dans le vocabulaire des critiques? Cette "prise" qui contraste manifestement avec la notion de composition dans un cadre, sur une surface donnée ou dans une "ouverture" donnée (la fenêtre d'Alberti, et la fenêtre dans le tableau, la *veduta*).⁴¹ A-t-elle un lien avec la pratique extensive de la *camera oscura* qui conduit, au XVIII^e siècle un Canaletto à multiplier les vues de Venise (et à les "manipuler" à son gré) autant dire d'un appareil, d'un appareillage de la vision. La répugnance de Gautier au "laid du daguerréotype" – appareil de prise de vue – n'est pas incompatible avec l'exaltation des paysages de Corot, sa *Vue prise à Ville d'Avray* par exemple, qui "regarde" plutôt qu'il ne "peint" la nature.⁴²

8.

Cette perspective implique de redessiner d'une autre façon la question "cinéma-peinture (ou: arts)". S'il est indéniable que tout une part du cinéma des premiers temps, en particulier celle appartenant au "genre historique", reprend une imagerie picturale, il faut bien voir qu'il s'agit là, comme Nilsen l'avait fort bien vu, de morceaux de bravoure. Les proximités ou les intersections entre peinture et cinéma – qu'il s'agisse des cadrages de Degas ou des japonais (ou des "décadrages")⁴³ ou de la mobilité du regard dont a parlé Aumont dans *L'Œil interminable*, – sont des éléments secondaires, des symptômes, par rapport à leur appartenance commune à une conjoncture cognitive et sensitive plus vaste. La nature du film rencontre certaines spéculations des peintres vis-à-vis de la division de la touche, du spectre des couleurs, du dynamisme des contrastes, mais le lien immédiat des deux médias n'apporte pas grand chose si on la compare avec cette perspective élargie.

D'une part la science et les techniques avec leurs exposants: vitesse, relativité, détachement d'avec un modèle anthropomorphique, sont des éléments déterminants, d'autre part le statut nouveau des images, dû à leur multiplication mécanique, relativise complètement tout raisonnement en terme de filiation tel que l'iconographie avait pu l'établir pour la peinture. Warburg, on l'a dit, s'est d'ailleurs, parmi les premiers, avisé de cette démultiplication qui ne met plus la *Victoire de Samothrace* en face du peintre contemporain sinon au gré d'un alignement de reprises standardisées, vulgarisées qui passent par la publicité ou les capots d'automobile.⁴⁴

Si l'imagerie multipliée et de masse à laquelle appartient le cinéma relève évidemment de cette conjoncture et l'exemplifie en quelque sorte, la peinture "savante" d'un Delaunay ou d'un Picabia – puis l'ensemble de l'art du XX^e siècle de Picasso à Wahrol, Fluxus, etc. et de nos jour Nauman par exemple) est débitrice de telles conditions. Chez les premiers cités, l'imagerie de masse, retravaillée dans des sens fort différents, témoigne bien de ce phénomène. Delaunay puise dans les journaux illustrés une imagerie de la modernité technique (aviation, dirigeable), des événements de l'époque (match de rugby, assassinat de Calmette par Madame Caillaux) et son approche démultipliée de la Tour Eiffel (point de vue, objet défiguré, démantibulé). Picabia reprend les images d'illustrés populaires style *Nous Deux* quand ce ne sont pas des dessins techniques de machines ou d'appareils. On

pourrait croire à cet énoncé sommaire que l'on a là simplement affaire à un renouvellement de thèmes ou de motifs, des objets du "monde moderne" venant s'inscrire sur la toile, or il n'en est rien. De même que le chemin de fer et ses corrélats de vitesse, fumée, vapeur font en un sens implorer la peinture de Turner, Monet et Manet, ce sont ces nouveaux dispositifs de vue, de représentation, de place du sujet percevant qui sont pris en compte par Delaunay et Picabia. A cet égard on comprendra mieux quels types de liens le cinéma peut avoir noués ou peut nouer avec l'art si l'on sort de la problématique des arts dits "plastiques", de la composition de l'image. Depuis le début du XX^e siècle la question s'est déplacée de l'œuvre comme objet fini à la dynamique de sa mise en œuvre, au geste, au comportement (Debord théorise tout cela dans les années 50 dans *Potlatch* au moment où Yves Klein "sort" de la peinture dans l'espace et le momentané et avant que ne se développent les courants américains (Morris) et allemands (Beuys) et que l'on fasse "exposition" de ce que "les attitudes deviennent formes" (Harald Szeemann).⁴⁵

9.

Le discours critique sur le cinéma a, on le sait, construit une notion "différentielle" censée supplanter celle de "montage" qui avait permis – mieux que la "photogénie" – de fonder la "spécificité" du film, c'est celle de "mise en scène". Or cette notion s'est construite en référence plus ou moins explicite à celle de "peinture abstraite" telle qu'elle fonctionnait dans les années 40-60, fondée sur l'éviction du sujet et la prédominance de la "vision de l'artiste". Pour ne pas revenir à des textes sans doute connus de Rivette ou Mourlet, prenons, au titre de symptôme de cette position, celui d'un critique de *L'Express* de 1961, qui sous-titre l'un des paragraphes de son article consacré à Fritz Lang *Comme un peintre*. Pour comprendre la notion de "mise en scène" où, écrit-il, "la signification s'est réfugiée", "mieux vaut se référer à un autre art, la peinture". Là on admet que le sujet compte moins que la vision du monde de l'artiste, "donc la signification réelle de l'œuvre réside dans l'art de disposer, de 'mettre en toile' la matière picturale. Nul n'en doute: 'la seule peinture, je veux dire la peinture abstraite...' (Malraux). Il en va de même au cinéma".⁴⁶ Il y aurait ici une étude à développer sur la paradoxale appartenance des jeunes cinéastes et critiques de l'après-guerre à l'idéologie artistique de l'"Ecole de Paris" que Malraux officialisa à son arrivée au ministère de la Culture de De Gaulle, au moment même où Paris se faisait "voler l'idée d'art moderne" par New-York,⁴⁷ et sur la place du concept d'"abstraction" au cinéma.⁴⁸ Celui-ci est en effet le moyen de perpétuer une conception de la maîtrise, de l'auteur-démiurge, de la composition que l'art contemporain s'est appliqué à évincer tout au long du XX^e siècle en recourant à l'aléa, au fugitif, à la répétition, au vide, à l'automatisation, etc. Depuis une quinzaine d'années le cinéma est approprié par des artistes sous diverses formes de telle sorte que le couple "cinéma-peinture" comme "l'exposition du cinéma" sont devenus des thèmes courants, bientôt des lieux communs dont les responsables de musées et de centres d'art se sont emparés. Retenons cependant chez certains des artistes concernés d'une part le renversement qu'ils opèrent – c'est une "importation" du cinéma sur le terrain de l'art et non l'inverse – et d'autre part l'interrogation du cinéma qu'ils engagent. Chez un Bruce Nauman, un Dan Graham, un Douglas Gordon ou un Pierre Huygue, les composants du cinéma, aux différents niveaux où on peut les appréhender – du cinématique proprement dit à la construction d'une place pour le spectateur –, sont disjoints, démontés, spatialisés et soumis à un régime d'appréhension, d'*exposition* qui

révèle leur appartenance à un dispositif. On n’y repère pas tant une image et moins encore sa composition, sa dimension esthétique que son appareillage, la place qu’il assigne à celui qui regarde, le traitement qu’il propose d’un objet, etc. Le travail de dépliement, reprise, prolongement puis de mise en espace de *Dog Day Afternoon* par Pierre Huyghe dans *Third Memory* paraît à cet égard exemplaire de ce que les problématiques artistiques contemporaines, affranchies des préoccupations formalistes, peuvent signifier pour le cinéma quand elles le prennent pour objet et en démonte le mécanisme à la fois social, mythologique, psychologique, politique. Abordé dans cette perspective, le cinéma de Hitchcock – pour revenir à lui brièvement – trouverait plus à s’apparenter à l’œuvre ou la démarche artistique d’un Klossowski, romancier et dessinateur, que de Millais ou Lévy-Dhurmer. Avec *L’Hypothèse du tableau volé*, Raul Ruiz avait d’ailleurs entrepris de développer toute une série de corrélats du dispositif de la représentation des tableaux vivants et de la peinture “pompière” de la fin du XIX^e siècle en y rattachant le cinéma à partir des termes mêmes de ce dispositif (miroir, lumière, regard, tiers exclu).⁴⁹

- 1 Voir la classification qu’en propose Leonardo Quaresima: simulation, dérivation, différenciation, hybridation, englobement, promiscuité, combinatoire, intersection, modélisation, etc. dans sa présentation de *La decima musa/The Tenth Muse. Il cinema e le altre arti/Cinema and Other Arts* (Udine: Forum, 2001), Atti del VI Convegno Domitor, VII Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine 2000.
- 2 De ce changement témoignent plusieurs contributions au volume cité *supra* (*La decima musa, op. cit.*), ainsi que des travaux antérieurs de Mikhaïl Iampolski – “La Danse, le cinéma et un peu de physique”, *Cinémathèque*, n° 9 (printemps 1996) –, Tom Gunning – notamment: “From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin and *Traffic in Soul* (1913)”, *Wide Angle*, vol. 19, n° 4 (1997) – et l’ensemble du volume *Cinema and the Invention of the Modern Life* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1995).
- 3 Sans parler les documentaires essayant de capter l’artiste “au travail”, genre inauguré par Sacha Guitry avec *Ceux de chez nous* (1915), qui comptent d’innombrables exemples (*André Masson* par Grémillon, *Le Mystère Picasso* de Clouzot, etc.).
- 4 En particulier les costumes de scène de Léger et, en Russie, d’Exter, Eisenstein et bien d’autres.
- 5 J’ai abordé cette question du décor – au sens large – à la faveur d’une étude sur la maison de production Albatros: *Albatros, des Russes à Paris 1919-1929* (Milano-Paris: Mazzotta/Cinémathèque française, 1995).
- 6 Voir L. Kouléchov, “Les Tâches des artistes-décorateurs au cinéma” (1917), in *L’Art du cinéma et autres écrits (1917-1934)* (Lausanne: L’Age d’Homme, 1994).
- 7 C’est “le souci plastique constant qui s’affirme dans la beauté de chaque geste, chaque attitude, et leur rigoureuse inscription dans le cadre de l’écran, aussi bien que dans la photographie” que Rivette reconnaît au cinéma d’Antonioni (“Les Principaux Films du rendez-vous de Biarritz”, *Gazette du Cinéma*, n° 4, octobre 1950, p. 3), dont Maurice Schérer avait parlé dans “Le Cinéma art de l’espace” (*La Revue du Cinéma*, n° 14, juin 1948). Celui-ci affirmait à la fois qu’il s’agissait pour lui d’éviter le discours convenu sur l’influence de “l’esthétique de la peinture” au profit d’une “spécificité” cinématographique et que “la nature même de l’écran – espace rectangulaire entièrement rempli qui occupe une portion relativement étroite du champ visuel – conditionne une plastique du geste très différente de celle à laquelle les arts de la scène nous ont habitués” (p. 4), c’est-à-dire éloigne la peinture en opposant le cinéma au théâtre pour mieux revenir deux pages plus loin à la peinture et aux “lois du nombre d’or” chez Eisenstein et ses liens à Grünewald, Tintoret ou Greco (p. 7).

- 8 “Il n’est pas vrai que le cinéma soit un art différent de tous les autres, il est à la fois tous les arts et quelque chose de plus...” (A. Astruc, “Six mille et cinquante ans”, *Gazette du Cinéma*, n° 4, octobre 1950, p.2).
- 9 Ancêtre de la démarche metzienne développée dans *Langage et Cinéma* s’appliquant à détacher le cinéma au sein du film après avoir distingué le film au sein du cinéma.
- 10 E. Vuillermoz, “Un film d’Abel Gance *La Roue*”, *Cinémagazine*, n° 8 (23 février 1923), pp. 329-331 et n° 9 (2 mars 1923), pp. 363-366.
- 11 L’argumentation d’un Astruc, à l’orée de l’émergence de la Nouvelle Vague, ne diffère guère: “A travers les lignes de cette symphonie d’ombres et de lumière, ce qui s’organise dans le lointain comme composantes d’un paysage va disparaître sous le travail de l’artiste et laisser surgir une autre vérité” (*ibid.*).
- 12 Variante du précepte de Canudo – “isoler le style de l’anecdote” – et de Fernand Léger (admirateur de *La Roue*) selon lequel “l’erreur de la peinture c’est le sujet, l’erreur du cinéma c’est le scénario” (*Les Cahiers du Mois*, 1925).
- 13 Citation reprise des *Histoire(s) du Cinéma*.
- 14 Musée des Beaux-Arts de Montréal (16.XI.00 – 16.IV.01) et Centre Pompidou (Paris) (6.VI.01 – 24.IX.01), commissaires: Guy Cogeval et Dominique Paini.
- 15 Gaudreault et Odin ont mis en lumière l’énoncé juridique de cette “artisticité” à partir de l’ouvrage de Maugras et Guégan, *Le Cinématographe devant le droit* (Paris: Giard & Brière, 1908), (voir leur contribution au VIe congrès de Domitor, “Le Cinématographe, un ‘enfant prodige’ ou l’enfance de l’art cinématographique”, in L. Quaresima, L. Vichi (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 67-81).
- 16 En dépit d’une traduction anglaise très rapide (1936) qui suit l’original russe (1934) grâce à Ivor Montagu (New York: Hill and Wang).
- 17 B. Eikhenbaum, *Poëtika kino* (Leningrad, 1927), trad. franç. Fr. Albera (sous la direction de), *Les Formalistes russes et le cinéma* (Paris: Nathan, 1995).
- 18 Sur ce dernier point qui distingue Nilsen de ses prédécesseurs, voir *infra*.
- 19 Voir I. Blom, “*Quo Vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between*” in L. Quaresima, L. Vichi (sous la direction de), *op. cit.* Sur *Intolerance*, voir M. Iampolski, *The Memory of Tiresias* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1998).
- 20 Selon la définition qu’en donne Noël Carroll et donc sans les connotations dépréciatives traditionnelles, en particulier chez les penseurs de l’Ecole de Francfort; voir *Philosophy of Mass Art* (Oxford: Clarendon Press, 1998).
- 21 *Ciné Journal*, n° 191 (20 avril 1912) – 198 (8 juin 1912).
- 22 Dans *l’Echo du Cinéma*, n° 7 (31 mai 1912), puis *Le Cinéma et l’Echo du Cinéma réunis*, jusqu’au n° 40 (29 novembre 1912).
- 23 Qu’on trouve à l’œuvre auparavant dans *The Drunkard Reformation* (1909) de Griffith où l’effet apparaît de manière très distinctive pour marquer le retour à la raison – et à la maison – d’un père alcoolique, la réunion de la famille autour du feu, donner une image, au sens littéral, du foyer familial. Dans le cours du film par contre, tant la scène de théâtre où se joue *L’Assommoir* que la cuisine où la mère et la fille attendent le retour du père, sont éclairés de manière égale (au point que l’on confonde les localisations respectives des deux espaces).
- 24 Louis Delluc qui les admira dans *The Cheat* puis chez Gance se mit à l’occasion à déplorer les éclairages imités de *Forfaiture (Le Film)*, n° 78, 10 septembre 1917) ou les éclairages sophistiqués, décoratifs (*Le Film*, n° 89, 28 novembre 1917, p. 18).
- 25 L’entreprise des Famous Payers de J. Lasky et C.B. DeMille qui généralisera cet effet correspond d’ailleurs à une volonté de respectabilité tant artistique que morale du cinéma.
- 26 Voir L. Kouléchev, *L’Art du cinéma et autres écrits 1917-1934* (Lausanne: L’Age d’Homme, 1995). Evidemment la question du modelé et du relief recherchés par nombre de cinéastes – en particulier par son maître Bauer (qu’il récuse) – est ici centrale.
- 27 Voir F. Bordat, *Chaplin cinéaste* (Paris: Cerf, 1999), pp. 243 et sq.
- 28 T. Gautier, *Critiques d’art* (Paris: Séguier, 1994).

- 29 C. Baudelaire, *Ecrits esthétiques* (Paris: UGE, coll. "10/18", 1986), pp. 300-301.
- 30 E. Verhaeren, *Sensations d'art* (Paris: Séguier, 1993), p. 201.
- 31 G. Téry, "Le Cinéma et la peinture", *Journal*, repris dans *Le Courrier Cinématographique*, n° 22 (23 mai 1914).
- 32 N. Saada, "Un Monde imparfait", *Cahiers du Cinéma*, n° 513 (mai 1997), pp. 68-9. La scène inaugurale du film où Luther (Eastwood) copie une toile de maître dans un musée de Washington apparaît à l'auteur comme "la clef du style si particulier d'*Absolute Power*" qui passe ainsi du "clair-obscur... dans les scènes nocturnes utilisant la lumière et les ombres" à un gros-plan d'Eastwood caché derrière un miroir sans tain qui "fait songer aux autoportraits tardifs et profondément mélancoliques de Rembrandt à la fin de sa vie".
- 33 La première édition de ce livre est de 1915 mais les rééditions (et une récente traduction française) ne procèdent à aucune mention des remaniements de 1922 manifestement importants.
- 34 L'iconographie de *La Revue du Cinéma* de Jean-George Auriol de 1946-1948 y recourt volontiers. Ainsi dans le n° 18, Grünwald fait face aux *Nibelungen* de Lang (pp. 22-23) et l'*Annonciation* (recadrée) de Leonard de Vinci à un plan de *On Borrowd Time* de Harold Bucquet (p. 24) avant que Degas et Toulouse-Lautrec ne soient rapprochés de De Sica (pp. 26, 27, 29). Ces procédés, manifestement inspirés par les ouvrages sur l'art de Malraux, seront repris par Godard dans ses *Histoire(s) du Cinéma*.
- 35 La version la plus développée de ce texte est parue sous le titre "Quelques mots sur la composition audio-visuelle" dans Eisenstein, *Le Mouvement de l'art* (Paris: Cerf, 1986).
- 36 M. Schérer, *op. cit.*, p. 8.
- 37 Ainsi Chabrol assimile-t-il les performances de Klein et Manzoni aux farces et attrapes, approuvé par Rohmer (j'ai abordé ces question dans "Yves Klein et Jean-Luc Godard rue Campagne Première: Chutes et envols", *Art Press*, n° 266, décembre 2000, pp. 37-42).
- 38 Maurice Schérer avait parlé dans "Le Cinéma art de l'espace", *cit.*, pp. 7-23.
- 39 "Paroles peintes" in *ibid.*, pp. 24-28.
- 40 Sur le refus de la "vérité" photographique – l'instantané –, voir A. Rodin, *L'Art entretiens réunis par Paul Gsell*, (Paris: Grasset, 1911) (chapitre IV "Le Mouvement dans l'art") et sur le croquis en mouvement, "Au Vol" (voir *ibid.*, chap. VII) et sur "Rodin et le Cinéma", voir S. Le Follic, in *Archives*, n° 98 (janvier 2001). On sait par ailleurs qu'on a pu accuser Rodin d'avoir moulé certaines de ses sculptures sur des modèles vivants.
- 41 Voir P. Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme* (Lyon: Audin, 1951), pp. 65-66.
- 42 T. Gautier, *op. cit.*, notamment pp. 122-128.
- 43 Cf. l'essai très partiel de P. Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages* (Paris: Editions de l'Etoile, 1985).
- 44 Cf. la démonstration de Panofsky sur le capot de la Rolls Toyce dans ses *Etudes de style* (Paris: Le Promeneur, 1997).
- 45 G. Debord, *Rapport sur la construction des situations* (Paris: Mille et une nuits, 2000).
- 46 P. Brunel, "Fritz Lang aujourd'hui", *L'Express* (4 mai 1961), pp. 48-9.
- 47 Voir S. Guilbault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, trad. par C. Fraixe (Paris: Jacqueline Chambon, 1998³) L'hebdomadaire *Arts* auquel collaboraient les critiques des *Cahiers* mena longuement campagne sur ce thème dans les années 60.
- 48 Georges Sadoul tentant d'écrire l'histoire du cinéma "à chaud", après l'apparition du *Beau Serge* et d'*A bout de souffle* proposa une année durant dans *Les Lettres Françaises* des principes de regroupement, un nom et aboutit finalement à celui d'Ecole de Paris (qui n'eut pas de postérité comme on sait). Il n'empêche que l'on voit là se nouer une alliance entre des protagonistes que beaucoup de choses séparaient.
- 49 Que l'on peut aussi voir comme une lecture hyper-baroque des *Ménines* de Vélasquez; sur la référence à ce tableau dans la perspective de la représentation au cinéma, voir M. Tortajada, *Le Spectateur séduit* (Paris: Kimé, 1999).