



# LE CINÉMA AU DÉFI DES ARTS

François Albera

Yellow Now  
Morceaux choisis

# SOMMAIRE

## Avant-Propos

1. Cinéma et arts plastiques : phares et balises

### I / Déjà-jadis

2. Félix Vallotton, cinématique de la gravure
3. Max Ernst : « la robe déchirée du réel... »
4. L'anti-cinéma de Robert Delaunay
5. Vitesse au cinéma, vitesse du cinéma
6. Epstein vite et lent
7. Le coup de balai de Fernand Léger
8. Déplacements de Malévitch
9. Le retour à la peinture de Vladimir Nielsen
10. Munch cinéaste, l'amateur récalcitrant

### II / Croisements

11. « Un abîme où l'œil s'enfoncé... »
12. « L'anonyme corvée... »
13. À l'exposition de 1937
14. Malraux dans le labyrinthe du cinéma
15. Yves Klein rate Jean-Luc Godard et rencontre Claude Chabrol
16. Bruce Nauman cinématique

# AVANT-PROPOS

Les textes qui suivent, rassemblés sur une période d'une vingtaine d'années, tournent autour d'une question contemporaine de l'émergence du cinéma et qui l'accompagne jusqu'à nos jours, à laquelle on essaie de donner de nouvelles formulations propres à l'éclairer différemment : celle des relations entre le cinéma et les arts plastiques. Cette question comporte une multitude d'« entrées », de facettes qu'on a tenté de synthétiser dans le premier texte avant d'en explorer telle ou telle selon les opportunités qui se sont présentées pour en traiter et les affinités qu'on s'est trouvées avec elles. Une même préoccupation traverse ces textes – articles de revues, de catalogues, d'encyclopédies, interventions à des colloques, conférences –, née de l'intérêt de l'auteur à la fois pour les films, le cinéma et l'art contemporain auxquels l'ont amené une pratique de la critique d'art comme du cinéma dans des périodiques variés (quotidiens généralistes, revues spécialisées) et des années d'enseignement dans des écoles d'art puis à l'université. Pour qui se trouve, comme Charlot, à claudiquer de part et d'autre d'une frontière d'ailleurs incertaine entre ces deux « champs », la recherche des proximités et des différences s'impose sans cesse à l'esprit, mettant à jour l'inégalité de statuts entre les œuvres et leurs signataires de part et d'autre, mais aussi les continuels transferts, échanges, greffes et rapports de domination réciproques. Avouons que les théories contemporaines – de l'intermédialité notamment, dont l'utilité n'est pas à démontrer – n'y changent rien, se bornant le plus souvent à cartographier des situations, à dresser des constats sans parvenir à éclairer les genèses et les déterminations profondes des phénomènes. La volonté de subsumer les différences dans une discipline englobante, inspirée sinon imposée par l'impérieuse imposition technologique des systèmes de diffusion et de duplication, sous la catégorie incertaine d'« image », soldant la dimension matérielle des supports, des outils et des conditions d'exercice, ne nous convainc guère non plus. Pour qui a fréquenté et en fin de compte tout appris des praticiens du cinéma – cinéastes au sens large : réalisateurs, techniciens, archivistes – il ne peut être question de croire au caractère accessoire des matériaux et des machines et appareils, des pratiques matérielles et sociales qui définissent, selon une palette très ouverte, ce qu'on rassemble sous le nom de « cinéma » – amateur, professionnel, expérimentateur, documentariste, animateur,

bricoleur ou autres. Les dernières technologies définissent de nouvelles pratiques, procurent de nouveaux instruments et produisent d'autres images et sons. Elles ne peuvent qu'échouer à prétendre transférer dans leur système ce qui a été conçu et réalisé dans un autre, quelque utilité et praticité que présente cette mise à disposition de fac-similés. Tout équivaloir sur le modèle de la valeur d'échange dans la volatile monnaie de « l'image » est une supercherie où, une fois de plus, la distribution s'impose à la production comme il est de règle dans le système économique capitaliste<sup>1</sup>.

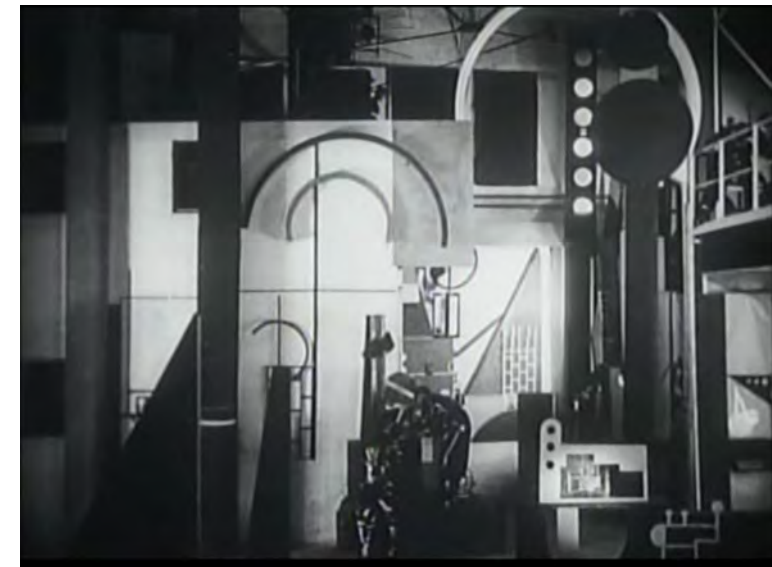
Les études qui suivent ont toutes été, au contraire, attentives aux distinctions autant qu'aux ressemblances ou aux intersections entre domaines « iconiques », qu'il s'agisse de la gravure (dont les techniques si diverses déterminent des effets plastiques et donc des significations tout autres) – ici abordée avec Vallotton et Max Ernst –, de la peinture – de Delaunay, Léger, Klein –, de l'installation – Bruce Nauman – et du cinéma, celui de plasticiens – comme Munch ou Léger – ou de cinéastes – comme Epstein, Godard, Straub et Huillet – ou encore d'interventions théoriques sur les questions du film – avec Malévitch, Nielsen, Eisenstein, Malraux... Retenons pourtant que tous les noms qui précèdent recouvrent des démarches soucieuses de dépasser un domaine préétabli, disciplinaire, de genre ou d'appartenance, soucieuses d'élargir ce domaine voire de le transgresser et, pourquoi pas, de l'abolir.

La représentation de l'artiste-peintre ou du plasticien au cinéma date des années 1900 (Émile Cohl, ex-zutiste s'en amuse, Georges Monca « anticipe » les costumes et les décors cubistes de Picasso ou Léger d'après 1918 dans *Rigadin, peintre cubiste*), elle oscille entre caricature et révérence, elle vient inquiéter l'œuvre peinte en lui donnant corps et chair, elle la dévoie, jusqu'à Robbe-Grillet ou Ruiz... Héros de romance ou de drame, l'artiste est devenu un personnage de cinéma (biographies jouées de Van Gogh, Modigliani, Rembrandt, introspections instillant un documentaire – Michel-Ange, Rodin...) plus consistant à l'écran que dans le monde de l'art où il s'est dispersé, pluralisé, complexifié soit en payant de sa personne – performance – soit en disparaissant derrière son geste – Opalka. Mais sans doute le marché de l'art a-t-il besoin de ces représentations, il se met d'ailleurs en scène volontiers dans les topoï qui lui conviennent. Tout autres choses sont les incursions de plasticiens dans le domaine du film, constantes de Survage ou Richter à Nauman ou Pierre Huygue. Aux peintres devenus cinéastes qui tenaient secret leur ancien penchant (Dovjenko, Bresson, Pialat...) ont succédé les artistes convertis au film – comme Steve MacQueen.

Tous ces textes sont circonstanciels. Ils ont profité d'occasions qui se présentaient pour aborder ces questions, stimulées ou déclenchées par des échanges, des commandes, des suggestions, des incitations dont il faut ici remercier les porteurs qu'ils soient directeurs d'une revue ou éditeurs, coordinateurs d'une publication, responsables d'un colloque ou commissaires d'une exposition : Chris-

tine van Assche, Raymond Bellour, Maurice Besset, Olivier Bonfait, Clément Chéroux, Arnaud Claass, Laurent Gervereau, François Jost, Louis Marin, Catherine Millet, Camille Morineau, Dominique Païni, Leonardo Quaresima, Georges Rey, Jean-Pierre Salgas, Pietro Sarto, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Paul Virilio, Pieter van Huystee, Stefan Zweifel.

1. Phénomène qu'on peut aborder sous l'angle de la « rotation rapide » et de la « domestication » comme le fait Gilles Deleuze : « Ceux qui n'ont pas bien lu ni compris McLuhan peuvent penser qu'il est dans la nature des choses que l'audiovisuel remplace le livre, puisqu'il comporte autant de potentialités créatrices que la littérature défunte ou d'autres modes d'expression. Ce n'est pas vrai. Car si l'audiovisuel en vient à remplacer le livre, ce ne sera pas en tant que moyen d'expression concurrent, mais en tant que monopole exercé par des formations qui étouffent aussi les potentialités créatrices de l'audiovisuel lui-même. [...] L'alternative n'est pas entre la littérature écrite et l'audiovisuel. Elle est entre les puissances créatrices (dans l'audiovisuel aussi bien que dans la littérature) et les pouvoirs de domestication. » (*L'Autre Journal*, n° 8, octobre 1985, p. 20-21).



## CINÉMA ET ARTS PLASTIQUES PHARES ET BALISE

La question des rapports entre le cinématographe et les arts plastiques est envisageable et a été envisagée 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... – 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 révélant particulièrement prescriptif, normatif, n'a pu et ne peut manquer d'influer sur le premier aspect de la question (pratique). Dès lors il est parfois malaisé de distinguer ces niveaux et les discours 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.

Il convient par conséquent de s'efforcer de distinguer ces niveaux et de mettre l'accent sur des approches contemporaines qui 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.

### I.

Quels sont les différents aspects de la question ?

1. Les liens *effectifs* entre cinéma et arts plastiques peuvent être abordés sous deux angles.

a. On ne peut s'attarder trop longtemps sur l'inscription *thématique* des arts plastiques au sein d'une fiction ou d'un documentaire. De *Rigadin peintre cubiste* (1910) à *la Belle Noiseuse* (1990) ou *Rembrandt* (1999), il est de nombreux films qui évoquent le travail ou le personnage de l'artiste (peintre, sculpteur, dessinateur, etc.<sup>1</sup>). Au sein d'une fiction le personnage de l'artiste répond avant tout à une construction narrative et dramatique qui a, par définition, peu à voir avec une approche documentée de la personne même et de sa pratique. Les documentaires essayant de capter l'artiste « au travail », genre inauguré brièvement par Sacha

Guitry avec *Ceux de chez nous* (1915), dont il y a d'innombrables exemples (*André Masson et les quatre éléments* de Grémillon, *Le Mystère Picasso* de Clouzot, le *Pollock* de Namuth, etc.) répondent évidemment à une autre visée encore que bien souvent dominée là aussi par une certaine définition de l'art, de la création (valorisation de la prouesse par exemple).

b. Pour ce qui concerne la participation matérielle des artistes au sein du cinéma on peut relever leur travail dans le domaine du décor, des costumes, les teintages de la pellicule, pour ne rien dire des éléments parafilmiques que sont entre autres l'affiche, les portraits de stars, etc. Les premières expositions d'« Art cinématographique » au Salon d'Automne ou au musée Galliera (en 1924) portaient sur ces aspects : on y exposait des maquettes de décors, des affiches, des photogrammes agrandis — et le musée d'Henri Langlois reprit cette tradition. Les appels d'Henri Diamant-Berger, Louis Delluc et Léon Moussinac 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. L'un des points culminants de ce courant est *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1923) auquel collaborent Léger, Poiret, Mallet-Stevens, Milhaud, Mac Orlan, Börlin, etc.

En Russie les artistes-décorateurs en viennent même à disputer la première place aux metteurs en scène<sup>2</sup>.

2. Si l'on en vient maintenant à la deuxième acception que l'on a signalée plus haut, 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 (profondeur, étagement de l'espace), construction perspectiviste, effets lumineux<sup>3</sup>;
- 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 – ou palette de couleurs tout autre selon la technologie mobilisée –, absence de relief, transparence du support, projection, variabilité de la taille) 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. À 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'autres (peinture, musique)<sup>4</sup>.

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 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 cinégraphique de nature plastique, artistique qu'il s'agit de dégager de sa gangue narrative (le sujet, le scénario).

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, en les isolant, 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, (on aura reconnu au passage les particularités de certains films dus à ce qu'on convient d'appeler des « plasticiens » tels Léger – *Ballet mécanique* –, Picabia – *Entr'acte* –, Man Ray – *le Retour à la raison* –, Richter – *Symphonie diagonale* –, Duchamp – *Anemic cinema*...). 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.

## II.

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, Émile Vuillermoz du journal *Le Temps*. Ce critique, l'un des premiers en cinéma, professe – au cinéma

comme en musique — des goûts de connaisseur. À la sortie de *La Roue*, 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<sup>5</sup> ». « 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 « triomphent 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” ».

À 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<sup>6</sup> ». Conclusion : il faut qu'on nous donne de *La Roue* une édition remaniée, resserrée, débarrassée 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*<sup>7</sup>. C'est cette version qui fera la réputation du film dans le monde artistique – en particulier auprès de Fernand Léger<sup>8</sup>.

L'attitude développée aujourd'hui dans certaines « expositions de cinéma » autorisant la dissociation de l'art et de l'anecdote, ne se pense-t-elle pas dans les mêmes termes ? *Hitchcock et l'art* s'ouvrait sur une longue citation de Jean-Luc Godard isolant les « objets » des intrigues où ils ont leur place – les transformant en quasi-fétiches –, 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<sup>9</sup>. 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<sup>10</sup>. C'est d'ailleurs un discours qui se met en place après la Deuxième Guerre mondiale au sein d'un courant critique dont Éric Rohmer sera le porte-parole qui voit le cinéma « survivre » aux arts traditionnels voués à « la célébration de leur propre disparition », sauvé par son réalisme et son classicisme quand la peinture devient non-figurative et la littérature auto-référentielle<sup>11</sup>.

[...]