

LA MISE EN SCÈNE CINÉMATOGRAPHIQUE DU PROCESSUS DE
CRÉATION DU PEINTRE. DU FILM SUR L'ART À LA FICTION.

Mémoire présenté par Elif Sakalihan en vue de
l'obtention du grade de Master en Arts du
Spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts
de la scène (histoire, esthétique et production)

Remerciements

Je tiens à exprimer mes remerciements aux personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la concrétisation de ce travail.

Tout d'abord, à mon professeur, Marc-Emmanuel Mélon. Je tiens à vous exprimer ma profonde gratitude pour votre soutien tout au long de ce mémoire. Votre passion pour le cinéma et votre dévouement à l'enseignement ont été une source d'inspiration constante pour moi. Je tiens à vous remercier pour votre aide précieuse dans la recherche d'un sujet de mémoire, qui ne fut pas une mince affaire. Vos conseils éclairés m'ont permis de trouver une voie de recherche passionnante.

Mes remerciements vont également au Centre du film sur l'art qui m'a donné accès à des ressources essentielles pour la réalisation de ce travail.

Je tiens ensuite à remercier Gaspard pour son soutien indéfectible. Merci d'avoir cru en moi et de m'avoir poussée à donner le meilleur de moi-même.

Je remercie aussi Emma, ma partenaire de travail et ma plus belle rencontre à l'université, sans qui toutes ces heures passées à la bibliothèque n'auraient pas été aussi amusantes.

Enfin, à ma famille, je souhaite vous exprimer ma reconnaissance pour votre amour, votre soutien et votre compréhension tout au long de mes études universitaires.

INTRODUCTION

« On donnerait cher pour savoir ce qu'il s'est passé dans la tête de Rimbaud pendant qu'il écrivait le *Bateau ivre*, dans la tête de Mozart pendant qu'il composait la symphonie Jupiter. Pour connaître ce mécanisme secret qui guide le créateur dans son aventure périlleuse. Grâce à Dieu, ce qui est impossible pour la poésie et la musique, est réalisable en peinture. Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main¹ ».

Dans le domaine artistique, le processus de création et le geste de l'artiste peintre sont un réel mystère, suscitant l'admiration et l'interrogation de nombreux critiques et cinéastes. Dans cet extrait, issu du prologue du film *Le Mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot souligne une question fondamentale qui a inspiré cette recherche : que se passe-t-il dans l'esprit du créateur pendant qu'il donne vie à son œuvre ? Cette question préoccupe grand nombre d'écrivains, de critiques, d'historiens de l'art, de photographes mais aussi de cinéastes. Les représentations cinématographiques de la création artistique sont nombreuses. Cette présente recherche propose de les étudier, non pas dans une perspective historique ou philosophique, mais par le biais d'une analyse de la création, mise en scène par des cinéastes. En effet, cette quête pour comprendre le mystère qui guide le créateur dans son aventure périlleuse est une préoccupation constante pour les réalisateurs.

Dans cette perspective, les cinéastes se sont emparés de la question du processus de création artistique, cherchant à le mettre en scène et à le révéler au spectateur. Les films sur l'art ont ainsi exploré la manière dont le cinéma peut capturer l'essence de l'acte créatif, en particulier dans le domaine de la peinture. Cependant, se pose la question cruciale de savoir comment le cinéma parvient à rendre compte de cet acte de création et quelles sont les spécificités de cette mise en scène.

La problématique de cette étude porte sur l'exploration du processus de création de l'artiste peintre à travers le regard de cinéastes, en se focalisant sur la manière dont la mise en scène peut influencer et rendre compte de la représentation de cet acte de création. Plus précisément, il s'agira d'analyser les choix des cinéastes pour mettre en scène celui-ci, en se

¹ Clouzot, Henri-Georges, *Le Mystère Picasso*, 1955, prologue.

demandant ensuite dans quelle mesure la fiction peut apporter une contribution à cette mise en scène.

Dans ce présent travail, une attention particulière sera accordée à l'impact de la mise en scène sur la véracité du processus de création à l'image. Les cinéastes, dans différents genres cinématographiques, cherchent à montrer le processus de création de la manière la plus réaliste et la plus vraisemblable possible. Par des mises en scène plus différentes les unes que les autres, les cinéastes font découvrir aux spectateurs des moments intimes des peintres en pleine création. Or, une première hypothèse de travail serait de dire que le dispositif cinématographique entrave cette véracité. Par l'implication du cinéma dans ce processus de création, le peintre ne peut rendre compte à l'image de ces vrais gestes, de ces vraies pensées. En effet, la peinture est un art très solitaire, très intime et entrer dans cette intimité pourrait rendre l'artiste pudique. De plus, en ce qui concerne son geste, il paraît impossible de rendre à l'image la matière de la peinture, des encres et des coups de crayon.

« Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main². » C'est ce que Clouzot essaie de transmettre dans son film. Il aurait été intéressant de faire un travail uniquement basé sur celui-ci mais notre questionnement sur le processus de création s'étendait au-delà de la représentation du cinéaste. L'objet de cette étude repose en effet sur des films, de différentes périodes, représentant l'acte créatif du peintre à l'image. Cette initiative permet d'élargir le champ d'analyse à l'ensemble du genre des films sur l'art, ainsi qu'aux biopics, tout en incluant des exceptions notables avec des films de fiction tels que *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette, *Edvard Munch* de Peter Watkins et d'autres encore. Cette approche comparative et transversale offre une perspective originale sur la manière dont la fiction peut influencer la mise en scène de ce processus artistique et ainsi dégager les différents enjeux selon le genre du film.

La première étape dans la réalisation de ce travail fut la découverte du genre du film sur l'art par le visionnage de films de Paul Haesaerts et Boris Lehman. Très vite, la recherche s'est étendue vers le cinéma de fiction avec comme intermédiaire le film de Clouzot, *Le Mystère Picasso*, porte d'entrée vers un genre hybride entre le documentaire et le cinéma de fiction. Peu à peu, des motifs récurrents se sont dégagés des deux genres, ce qui a confirmé la possible comparaison de ceux-ci. Ces deux genres seront définis de manière approfondie dans

² *Ibid.*

cette introduction. Celle-ci retrace également brièvement l'histoire de ces genres, en mettant en évidence leur émergence et leur évolution au fil du temps. De plus, la question de leur comparabilité sera développée. Les raisons pour lesquelles le film sur l'art a longtemps ignoré les films de fiction sur l'art seront abordées dans les chapitres suivants. La structure de ce mémoire s'est donc dessinée d'elle-même selon les différentes manières de mettre en scène le processus de création du peintre.

Ensuite, l'analyse de la mise en scène s'est imposée dans la réalisation de ce travail. Ce choix se justifie par la volonté de rester dans une approche centrée sur le cinéma en tant que langage spécifique. Notre intention n'est pas d'effectuer une analyse historique ou philosophique du domaine de l'histoire et de la philosophie de l'art, mais plutôt de comprendre comment le cinéma représente, par son langage, le processus artistique. Ce travail s'inscrit dans une approche complémentaire qui explore les spécificités du cinéma dans le domaine des arts picturaux.

Au cours de cette recherche, la pensée éclairante de plusieurs auteurs et spécialistes a été sollicitée pour enrichir notre compréhension du corpus étudié. Parmi ces auteurs figurent François Albera, Valentine Robert (*Le film sur l'art*), Jacques Aumont (*L'Œil interminable*), Luc Vancheri (*Cinéma et peinture*) et Pascal Bonitzer (*Peinture et cinéma. Décadrages*) dont leurs ouvrages ont constitué un socle théorique essentiel.

Ces auteurs offrent des analyses intéressantes sur les relations complexes entre l'art cinématographique et l'art pictural. Leurs réflexions ont servi de fondement pour appréhender le corpus de films visionnés au cours de cette recherche, en fournissant des clés de lecture et des angles d'approche pertinents.

Les écrits de François Albera et Valentine Robert ont joué un rôle dominant dans la découverte du genre du film sur l'art, permettant de mieux saisir la spécificité de ce genre cinématographique. Avant toute entrée en matière, il semble essentiel de définir et d'examiner en profondeur le genre du film sur l'art, en tant que préambule à l'exploration plus approfondie du sujet dans cette présente recherche.

Le film sur l'art est un genre cinématographique dont la définition peut s'avérer complexe. Bon nombre de théoriciens et critiques ont tenté de donner la meilleure définition à ce genre. Selon Gisèle Breteau-Skira, responsable du film sur l'art au Centre Georges Pompidou jusqu'en 1999 et rédactrice de la revue sur le film sur l'art *Zeuxis*, citée par Fanny

Etienne dans *Films d'art. Films sur l'art. Le regard d'un cinéaste sur un artiste*, « le film sur l'art est un cinéma appartenant à tous les genres : fiction, documentaire, art et essai, expérimental³ ».

Toutefois, cette définition, bien que pertinente dans certains aspects, peut être soumise à des critiques et des nuances pour plusieurs raisons. En effet, l'une des différences fondamentales entre le film sur l'art et le film de fiction réside dans le contexte de réalité dans lequel ils s'inscrivent. Le film sur l'art cherche à capturer la dimension réaliste de l'art, à témoigner des éléments du réel. Cette approche se traduit souvent par la volonté de documenter des artistes réels, leur processus créatif, leur environnement, leurs réflexions et leurs œuvres. Il s'agit de capturer l'essence même de l'artiste et de son rapport intime avec sa création. Le film documentaire se base sur des faits réels et vise à informer et documenter le spectateur sur un sujet.

En revanche, le film de fiction se distingue par son éloignement de la réalité au profit de la création d'un univers diégétique inventé. Dans le film de fiction, les personnages sont interprétés par des acteurs, des décors sont (re)créés. La fiction peut évidemment être inspirée de faits réels, se basant sur des recherches documentaires approfondies pour créer un contexte réaliste. De même, un documentaire peut intégrer des éléments narratifs scénarisés. Le documentaire, comme le film de fiction, est soumis aux techniques de mise en scène. Ceci répond d'ailleurs à notre questionnement sur la comparabilité des deux genres pour cette recherche sur la mise en scène du processus de création du peintre.

En outre, le film sur l'art a comme sujet un artiste ou l'œuvre de celui-ci donc le film ne doit pas être une œuvre à part entière. À l'instar du film expérimental, l'essence du film sur l'art réside dans la volonté du cinéaste de mettre en lumière l'artiste ou son œuvre. La vocation première du film sur l'art n'est pas de constituer une œuvre autonome, mais plutôt de servir de vecteur pour explorer et rendre compte d'un sujet artistique. Il ne cherche pas à être une œuvre artistique à part entière, mais plutôt un témoignage visuel et narratif sur l'expression artistique. L'objectif du film sur l'art est de plonger le spectateur dans l'univers artistique et de susciter une réflexion sur la création, l'expression artistique et les enjeux esthétiques. La fonction première de ce genre est donc de servir de médium pour rendre

³ Etienne, Fanny, *Films d'art, films sur l'art : le regard d'un cinéaste sur un artiste*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2002, p.23.

compte de sujets artistiques, qu'il s'agisse de l'histoire de l'artiste, de son parcours, de son processus créatif, ou de l'exploration d'une de ses œuvres. Ainsi, il contribue à la diffusion et à la valorisation de l'art et de la culture auprès d'un public cinéphile, amateur d'art ou même du grand public.

Ainsi, le film sur l'art se rapproche davantage du documentaire, car son objectif est de présenter une réalité plutôt qu'une fiction construite de toutes pièces. Cependant, ce travail montrera, par la mise en scène, que la frontière est ambiguë entre le documentaire et la fiction, notamment avec *Le Mystère Picasso* de Henri-George Clouzot. Dans cette optique documentaire, le film sur l'art est matière d'archives⁴. Cela signifie qu'il joue un rôle crucial dans la préservation et la transmission de connaissances sur l'art et les artistes. Les films sur l'art capturent des moments clés, des processus de créations, des éléments biographiques, des performances artistiques et des œuvres d'art elles-mêmes. Par conséquent, il permet d'ouvrir une fenêtre sur le monde de l'art et permet de le faire découvrir à ceux qui ne peuvent pas y accéder. Cependant, il se distingue du reportage car il reste un film d'auteur⁵. Il propose une réflexion sur son sujet et ne se tient pas juste à la diffusion d'informations comme peut l'être le reportage.

L'historien de l'art belge, Steven Jacobs, donne une définition intéressante du film sur l'art en disant que « le documentaire sur l'art se doit de réfléchir sur la relation entre le média cinématographique et la forme artistique (peinture, sculpture) qui constitue l'objet du film⁶ ». Sa vision du film sur l'art a donc tendance à se rapprocher du film expérimental. Pour lui, le documentaire sur l'art ne doit pas se contenter de documenter une œuvre mais doit lui-même être film d'art⁷. De plus, le cinéaste, Jean Grémillon, exprime son avis sur le film sur l'art en disant que :

[celui-ci ne se réduit pas à une simple] reproduction photographique d'une œuvre peinte, sculptée ou tournée, c'est une mise en rapport des images du peintre ou du sculpteur et du commentaire et aussi du musicien. Il y a là tout un ensemble qui correspond à donner une vision choisie, une sorte d'élection dans la vision, à un spectateur qui est fort loin de

⁴ *Ibid*, p.26.

⁵ *Ibid*, p.27.

⁶ Jacobs, Steven, « Le documentaire sur l'art en Belgique », notes pour le coffret dvd *Art & Cinema*, 3 disques compacts, Cinematek, 2013, p.34.

⁷ *Ibid*.

moi, que je ne connais pas, qui est dans la campagne limousine et qui doit aussi connaître ces œuvres-là⁸.

Le cinéaste met ici le doigt sur l'importance de la mise en scène dans ce genre cinématographique. Henri Lemaitre explique d'ailleurs que « le cinéma substitue une autre unité à celle de l'œuvre d'art ; le montage cinématographique des détails crée, dans la succession temporelle, une œuvre qui peut ne plus avoir le même sens que l'œuvre originale⁹ ».

Le genre du film sur l'art naît avant le début de la Seconde Guerre mondiale mais connaît un développement remarquable jusque dans les années 1950. Ce genre a eu un grand soutien de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) qui a joué un rôle prépondérant dans la diffusion et production de ces films et qui a également permis son institutionnalisation. Suite à cela, la Fédération Internationale du film sur l'art est créée en 1948 dont les cinéastes belges Henri Storck et Paul Haesaerts étaient particulièrement actifs au sein de celle-ci, aidant ainsi au développement du genre. Toutefois, il convient de noter que ce genre cinématographique avait déjà expérimenté des avancées significatives avant et pendant la guerre. En effet, dans les années 1930, le cinéma éducatif avait pris de l'ampleur et avait ainsi favorisé les productions de films mettant en avant la culture nationale. Parallèlement, dès cette époque, le cinéma était également utilisé à des fins éducatives dans l'enseignement des arts mais aussi pour conserver la trace des expositions¹⁰. De plus, la Belgique joue un rôle essentiel dans l'émergence de ce genre et dès les années 1920, des cinéastes tels que Gaston Schoukens (*Nos Peintres*, 1926) et dans les années 1930, Charles Dekeukeleire (*Thèmes d'inspiration*, 1938), réalisent des documentaires sur l'art¹¹. La production de ces films après la guerre marque cependant une évolution significative car celle-ci amène les historiens de l'art à s'y intéresser¹². Voit ainsi naître une « nouvelle alliance entre des historiens de l'art, des conservateurs de musée, des critiques d'art ou des

⁸ Bazin, André, Berl, Emmanuel, Chamson, André, Grémillon, Jean, Léger, Fernand et Martini, Henri, « Le film sur l'art trahit-il l'art ? », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt quinze*, n°95, 2021, p.189.

⁹ Lemaitre, Henri, *Beaux-Arts et cinéma*, Éditions du cerf, coll. « 7^e art », Paris, 1956, p.67.

¹⁰ Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art : Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.9.

¹¹ Jacobs, Steven, « Le documentaire sur l'art en Belgique », notes pour le coffret dvd *Art & Cinema*, 3 disques compacts, Cinematek, 2013, p.36.

¹² Albera, François, « Cinéma et peinture, peinture et cinéma », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt quinze*, n°58, 2008, p.2.

essayistes et des producteurs et des réalisateurs de cinéma¹³». Durant l'âge d'or du film sur l'art, de grands cinéastes contribuent activement à l'émergence de ce genre. Parmi ceux-ci nous pouvons citer Henri-Georges Clouzot, Robert Flaherty, Carl Theodor Dreyer, Jean Grémillon, Henri Alekan, Luciano Emmer et Alain Resnais¹⁴. Ces cinéastes reçoivent également de nombreux prix pour leurs films. En 1950, Alain Resnais remporte l'Oscar pour le « Best Short Subject » avec son film *Van Gogh* (1948)¹⁵.

L'émergence du genre du film sur l'art est étroitement liée à une grande réflexion critique qui s'est développée en Italie avec Luciano Emmer, en France avec Alain Resnais et surtout en Belgique avec Henri Storck, Paul Haesaerts et Boris Lehman. Cette effervescence est en partie due à la riche tradition picturale de ces pays, qui a suscité un intérêt particulier pour l'exploration cinématographique des formes artistiques¹⁶. En Belgique, le pays a joué un rôle prépondérant dans l'essor des films sur l'art. Cette période est grandement marquée, comme l'énonce Valentine Robert,

[par un] renouveau de l'intérêt pour le genre documentaire, l'utopie très forte du cinéma comme vecteur idéal de connaissance, l'importance du circuit de distribution « non commercial » en Europe (ciné-clubs, filmguildes, etc.), les aides, dans divers pays européens, pour la production de courts métrages, la mobilisation en faveur du genre de certaines instances internationales (Unesco) ainsi que la constitution d'un organe international destiné à favoriser la création et la circulation de ces films (la Fédération internationale du film sur l'art) faisant fond de cette situation et aidant à son développement¹⁷.

En France, le cinéma joue un rôle essentiel dans la démocratisation des connaissances et de la culture. Le film sur l'art est considéré comme un moyen de faciliter la compréhension de l'œuvre d'art, ce qui favorise ainsi l'accès du grand public à la connaissance artistique. Parallèlement, en Belgique, le cinéma suscite une profonde transformation dans le domaine

¹³ Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art : Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.10.

¹⁴ Jacobs, Steven, « Le documentaire sur l'art en Belgique », notes pour le coffret dvd *Art & Cinema*, 3 disques compacts, Cinematek, 2013, p.34.

¹⁵ *Ibid*, p.47.

¹⁶ *Ibid*, p.34.

¹⁷ Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art : Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.10.

de l'histoire de l'art, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives d'exploration et d'interprétation des œuvres¹⁸.

Toutefois, cet âge d'or commence à décliner à mesure que la télévision se répand dans les années 1950. Le film sur l'art perd progressivement de son attrait face aux nouvelles opportunités offertes par le petit écran, ce qui impacte sa production et sa diffusion.

L'attrait pour l'art continue cependant de préoccuper les cinéastes qui vont développer la mise en scène des artistes dans les films de fiction, créant ainsi le genre des biopics. L'intérêt pour ce genre se justifie par sa capacité à transcender les faits historiques et à offrir une interprétation cinématographique des vies d'artistes célèbres. L'analyse de certains biopics permettra de comprendre comment la réalité historique se mêle aux choix de la mise en scène cinématographique et comment les réalisateurs, scénaristes et acteurs s'approprient les vies des artistes.

Le terme « biopic » est la contraction de « biographical motion picture¹⁹ ». Le biopic est donc un genre cinématographique qui se caractérise par la présentation d'une biographie mise en scène ou une adaptation cinématographique de la vie d'une personnalité réelle, historique ou contemporaine, qu'elle soit célèbre, marquante ou oubliée. Le biopic vise à retracer les moments clés de la vie de l'individu concerné. Ce genre cinématographique se caractérise généralement par une attention particulière aux détails historiques et à la reconstitution fidèle de l'époque ou des événements marquants dans la vie de la personnalité. Les biopics sont souvent basés sur des recherches historiques approfondies, des témoignages, des documents d'archives et des sources crédibles pour garantir une représentation aussi précise que possible de la réalité historique. Ces films peuvent être romancés ou caricaturés²⁰. Ils mettent souvent l'accent sur les motivations, les luttes internes, les succès et les échecs de la personnalité principale, offrant ainsi une dimension émotionnelle et psychologique qui permet au public de mieux comprendre l'individu en question. De plus, le biopic repose sur « le sentiment populaire d'appartenance que suscite un individu hors du commun²¹ ».

¹⁸ Brice, Charlotte, « Le Film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création », in *Critique d'art*, 2015, p.1.

¹⁹ Coy, Jean-Louis, « Biopics et biographies », in *Humanisme*, vol.3, n°316, 2017, p.90.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

Dans les années 1930, le biopic est un genre très populaire et abondamment produit dans les studios hollywoodiens²². Cet âge d'or a vu naître un grand intérêt pour les films biographiques et plusieurs facteurs peuvent expliquer cette popularité. En effet, les années 1930 sont marquées par un culte grandissant des personnalités publiques. Les célébrités étaient idolâtrées par le public et les studios hollywoodiens ont saisi cette opportunité pour produire des films pouvant plaire à celui-ci. Ensuite, les biopics offrent des récits inspirants de personnages réels qui ont surmonté des défis, réalisé des exploits remarquables ou laissé leur empreinte dans l'histoire.

Les biopics permettent également de mettre en lumière des questions sociales et politiques importantes de l'époque. Certains films mettent en scène des personnalités ayant œuvré pour des causes sociales ou politiques, ce qui permet de sensibiliser le public à des enjeux contemporains. Enfin, ces films offrent des opportunités aux acteurs de démontrer leurs talents en incarnant des personnages réels emblématiques. Ces rôles prestigieux pouvaient mener à des nominations et des récompenses prestigieuses. Dans les films récompensés peuvent être cités *The Private Life of Henri VIII* (1933) de Alexander Korda, *La Vie de Louis Pasteur* (1936) et *La Vie d'Émile Zola* (1937) de William Dieterle. Dès les années 2000, ce genre reprend de la vigueur avec des personnalités contemporaines²³. Ces films sont toujours aujourd'hui des films considérablement récompensés comme *Judy* (2020) de Rupert Goold, *Bohemian Rhapsody* (2019) de Bryan Singer, *Une merveilleuse histoire du temps* (2015) de James Marsh, *La Môme* (2008) de Olivier Dahan, etc.

²² Moine, Raphaëlle, *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*, Librairie philosophie J. Vain, Paris, 2017, p.10.

²³ Coy, Jean-Louis, « Biopics et biographies », in *Humanisme*, vol.3, n°316, 2017, p.93.

CHAPITRE 1

L'INTÉRÊT POUR LA PEINTURE ET POUR LE PROCESSUS DE CRÉATION DE L'ARTISTE PEINTRE

1.1. L'INTÉRÊT DU CINÉMA POUR LA PEINTURE ET POUR LE PROCESSUS DE CRÉATION

Les études sur les liens entre le cinéma et les différentes formes d'art, notamment la peinture, sont innombrables. De nombreux auteurs et théoriciens du cinéma se sont penchés sur la question des influences de la peinture sur le cinéma. L'expression « septième art » apparaît pour la première fois en 1923 dans *Manifeste des sept arts* du critique italien Ricciotto Canudo. Une dizaine d'années auparavant, le critique avait déjà voulu défendre le cinéma en lui donnant la sixième place derrière l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie²⁴, dans son essai *La Naissance d'un sixième art - Essai sur le cinématographe* (1911). Dès lors, le cinéma se retrouve aux côtés de la peinture dans la classification des différents arts.

Toutefois, les débats sont animés quant aux liens entre ces deux arts. Sur la quatrième de couverture du livre *L'Œil interminable* de Jacques Aumont, nous pouvons lire :

De la peinture est née la photographie (qui a libéré la peinture de son obligation de réalisme), les deux pratiques ayant en commun la notion de cadre, et donc de composition par rapport au cadre. De la photographie est né le cinéma. Il s'agit toujours de rendre un monde à trois dimensions dans un espace à deux dimensions, mais, déjà, les choses se compliquent. Jusqu'à quel point le cinéma est-il de la peinture en mouvement ?²⁵

Le lien entre le cinéma et la peinture n'est pas un sujet nouveau. Il fut étudié par grand nombre de théoriciens et critiques dans de nombreux articles, ouvrages, conférences. Nous le voyons avec cet extrait, ces chercheurs ont tenté d'établir des liens entre ces deux arts au travers d'une histoire linéaire de ceux-ci, cherchant ainsi à déterminer leur descendance et leurs filiations si bien esthétiques que techniques. Très souvent, par une analyse de la tradition picturale, ils tentent de chercher comment la peinture a pu influencer et impacter la naissance du cinéma. Cependant, le lien n'est pas aussi discernable qu'il n'y paraît et cette descendance est fortement critiquée.

²⁴ Cette classification est celle du philosophe allemand Hegel qui les a classées selon leur expressivité et leur matérialité dans ses leçons d'esthétique.

²⁵ Aumont, Jacques, *L'Œil interminable*, Éditions de la Différence, coll. Les Essais, Paris, 2007.

Le cinéma peut avoir certains liens avec la peinture mais comme le défend Aumont, il n'y a « pas de traduction possible, qui fasse équivaloir la caméra au pinceau, le film au tableau²⁶ ». Pascal Bonitzer, lui aussi auteur d'un ouvrage sur le lien entre le cinéma et la peinture, affirme que « le mouvement implique qu'un film n'est pas un tableau, qu'un plan n'est pas un tableau²⁷ ». Cependant, il démontre dans la suite de son chapitre que le plan est pensé et construit comme un tableau et que c'est à partir de là que les cinéastes peuvent tenter de se comparer aux peintres²⁸.

Des liens entre le cinéma et la peinture sont malgré tout possibles. Il y a tout d'abord un grand nombre de cinéastes qui ne cachent pas leurs influences picturales dans leurs œuvres cinématographiques. Nous pouvons citer Éric Rohmer, Jean Renoir, Albert Lewin, Alain Resnais, Jean-Luc Godard et bien d'autres. Leurs différentes esthétiques viennent des œuvres picturales elles-mêmes. Le cinéma est né au moment où l'impressionnisme pictural était à son apogée. Dès les frères Lumière, le cinéma montrait un attrait pour la nature et la lumière impressionniste. Un cinéaste ayant une grande influence de l'impressionnisme dans ses films c'est bien Jean Renoir, fils de l'impressionniste Auguste Renoir. Dans *Partie de campagne*, Renoir rend hommage à son père en reprenant à l'image ses toiles comme *La Balançoire* (1876)²⁹.

D'autres cinéastes, influencés par des études d'art, conçoivent un cinéma marqué par des motifs picturaux récurrents. Un exemple notable est celui du cinéaste David Lynch, formé à l'Académie des Beaux-Arts de Pennsylvanie. Son cinéma est influencé par de grandes références picturales telles que Francis Bacon et Edward Hopper et intègre certains de leurs motifs comme « le visage et le corps humain entre mouvement et immobilité, l' « American small town », ou des thèmes tels que la relation de couple, la solitude, le désir ou son absence, ou encore des textures et des couleurs où le sombre domine³⁰ ».

De plus, certains films puisent leur inspiration dans les différents mouvements picturaux. Dans le cinéma expressionniste allemand, il était courant de voir des peintres expressionnistes collaborer avec les réalisateurs pour concevoir et réaliser les décors des

²⁶ *Ibid*, p.321.

²⁷ Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, coll. Essais, Paris, 1985, p.29.

²⁸ *Ibid*.

²⁹ Curchod, Olivier, *Partie de Campagne. Jean Renoir*, Éditions Nathan, Paris, 1995, p.79.

³⁰ Achemchame, Julien, « Le pictural au service du cinéma réflexif. Chez David Lynch : révéler le simulacre pour mieux le célébrer ? », in *Ligeia*, vol.21, n°165-168, p.52.

films. Les décors déformés et les jeux de lumière dramatiques sont le reflet de l'esthétique expressionniste.

Ensuite, l'influence du cinéma s'est également développée dans le monde de la peinture. Les artistes surréalistes et d'avant-garde ont particulièrement été attirés par les possibilités narratives et visuelles du cinéma. Des peintres tels que Fernand Léger, Man Ray et Salvador Dali ont exploré l'art du cinéma en créant des films expérimentaux. Leur démarche a contribué à élargir les frontières de l'art en intégrant des aspects du mouvement et du temps dans leurs créations.

Les cinéastes ont eux-aussi été fascinés par la peinture et ils ont ainsi réalisé des films portés sur les peintres. Les réalisateurs ont créé des films qui explorent la vie et le travail des artistes, ce qui a donné lieu à des genres cinématographiques distincts : les films sur l'art et les biopics. Ces films mettent en lumière la vie des peintres en mettant en avant leur travail, leurs inspirations et leurs contributions à l'histoire de l'art. Ils permettent ainsi de mettre en mouvement et en image le processus de création du peintre.

Une autre manière par laquelle l'attrait de la peinture se manifeste au cinéma est à travers les concepts théoriques qui sous-tendent ces deux arts. La théorie du cinéma et des arts visuels a contribué à façonner la manière dont nous comprenons et analysons le cinéma et repose sur un grand nombre de théories artistiques. Notamment, la perspective. Ce concept emprunté à la peinture et à l'architecture est énormément développé dans la théorie du cinéma.

Ensuite, dans l'analyse de films, il existe plusieurs points communs entre le cinéma et la peinture comme la couleur, la lumière, le point de vue et la perspective. Comme l'affirmait Hitchcock, l'image de cinéma est avant tout un écran blanc qu'il faut remplir et composer comme une peinture³¹. Dans les deux arts, la couleur est travaillée pour créer une ambiance, des émotions ou un thème. L'analyse de la couleur dans un film peut révéler des motifs et des effets visuels, parfois symboliques. Ensuite, la lumière est l'élément fondamental dans ces deux arts. La lumière sert à sculpter l'espace pictural ou cinématographique et met en valeur certains détails. Tout comme le peintre, le cinéaste utilise des ombres et des reflets pour donner du volume à ses formes et ses sujets. Des techniques picturales comme le clair-obscur se retrouvent dans les films. En ce qui concerne les différents points de vue, le cinéaste,

³¹ Moulin, Joëlle, *Cinéma et peinture*, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris, 2011, p.7.

comme le peintre, doit choisir où il se place pour montrer son image. Le point de vue influence la perception du spectateur. De même, la perspective crée une profondeur dans l'image et permet de créer un espace en trois dimensions.

Des auteurs se sont intéressés aux liens entre la peinture et le cinéma. C'est le cas de Pascal Bonitzer qui, dans son ouvrage *Peinture et cinéma. Décadrages*, parle de comment le cinéma a influencé la peinture et comment celle-ci a également influencé le cinéma. Il met en lien la nature statique du tableau avec celle en mouvement du cinéma et développe l'idée qu'il y a du mouvement dans la peinture et de la fixité dans l'image de cinéma. Il mettra aussi en avant deux hypothèses comme quoi la peinture relèverait des arts dramatiques et que le cinéma justement chercherait à s'échapper à cette narrativité³².

André Bazin s'intéresse aussi à ces liens dans son texte « Peinture et cinéma » qui constitue son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma*. Il développe l'idée que pour utiliser la peinture, le cinéma doit trahir celle-ci. Il expliquera que la peinture se voit dénaturée lorsqu'elle est représentée par le cinéma et ainsi celui-ci trompe le spectateur qui pensera avoir devant lui la réalité picturale³³.

Les relations entre le cinéma et la peinture ont été abordées et explorées par de nombreux auteurs et théoriciens, révélant une connexion intéressante entre ces deux formes d'expression artistiques. Cette relation a suscité un intérêt soutenu dans le monde de l'art et a conduit à une analyse en profondeur des similitudes, des influences et des différences entre ces deux arts. Ceci a permis d'élargir les possibilités créatives du cinéma en intégrant des éléments visuels et esthétiques qui trouvent leurs origines dans la peinture.

³² Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, coll. Essais, Paris, 1985.

³³ Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 2011, p.187.

1.2. LA FASCINATION POUR LE PROCESSUS DE CRÉATION DU PEINTRE DANS LA RECHERCHE

L'acte et le processus de création du peintre fascinent depuis toujours la critique et les chercheurs. En effet, celle-ci s'efforce de comprendre comment les idées artistiques naissent et s'incarnent dans une œuvre. Les critiques s'intéressent aux sources d'inspiration de l'artiste, aux techniques utilisées, aux choix esthétiques et aux gestes de l'artiste tout au long du processus de création. En étudiant ces éléments, ils tentent de décrypter les intentions de l'artiste derrière ses œuvres. Ils cherchent à comprendre pourquoi l'artiste a choisi de peindre certaines choses de certaines manières et comment ces choix contribuent à la signification de leur œuvre. En explorant les différentes techniques utilisées et les différents styles artistiques de l'artiste, les critiques et les historiens peuvent mieux comprendre les choix artistiques au sein du processus de création. Ils étudient les couleurs, les textures, les compositions et les gestes de l'artiste pour appréhender la maîtrise technique de celui-ci et pour évaluer leur impact sur l'œuvre finale.

Dans le domaine de l'histoire, les historiens s'intéressent principalement à la façon dont l'acte et le processus de création d'un peintre s'inscrivent dans un contexte historique et culturel. Ils examinent les influences, les mouvements artistiques, les courants de pensée et les événements historiques et sociaux qui peuvent avoir influencé et façonné le processus créatif d'un artiste. Comprendre ces influences permet d'appréhender les motivations de l'artiste mais permet également de saisir l'impact que les œuvres peuvent avoir sur le public dans le contexte de réception.

De plus, certains critiques entretiennent des relations directes avec les artistes, leur permettant d'explorer plus en profondeur leur processus créatif. Ces échanges peuvent donner un aperçu de la vision artistique de l'artiste, de ses motivations et de son rapport à son propre travail. Les critiques peuvent ainsi approfondir leur compréhension de l'œuvre et de son contexte, en tenant compte des réflexions de l'artiste lui-même.

Il est important de noter que la fascination pour la peinture et le processus de création trouve ses racines dès l'Antiquité, époque où l'expression artistique est abondamment étudiée. Les premiers témoignages picturaux, tels que les peintures rupestres préhistoriques, ont ouvert la voie à une véritable passion pour cet art pictural. Grand nombre de théoriciens

ont écrit des traités sur l'art et la peinture, notamment Pline L'Ancien, Vitruve, Platon et Aristote pour ne citer qu'eux. Parmi ces textes consacrés à l'art et la peinture, le dernier volume de l'encyclopédie *Histoire naturelle* de Pline l'Ancien se base sur différentes sources et donne des informations encyclopédiques sur l'art ainsi que des données biographiques sur des peintres grecs, des descriptions d'œuvres, des descriptions de différents styles artistiques et des critiques³⁴. Il décrit également les techniques et les réalisations des différentes œuvres. Pline l'Ancien y ajoute des anecdotes et des histoires liées à l'art, ce qui en fait une source précieuse pour comprendre les pratiques artistiques de l'époque. En décrivant les différentes techniques utilisées par les peintres, il met en évidence l'importance de certains matériaux, couleurs et outils dans le processus de création. De plus, cet ouvrage démontre l'intérêt pour les arts et les renvoie au même niveau que les autres pratiques scientifiques de cette encyclopédie comme les mathématiques, la biologie, la géographie, etc.

L'Homme a donc toujours été captivé par le mystère qui entoure le processus créatif des artistes, en particulier celui des peintres. Cette fascination, enracinée depuis toujours, se manifeste par une quête incessante pour comprendre ce moment magique et mystérieux où l'artiste pense et réalise sa toile. Cette recherche obsessionnelle transcende les époques et relève d'un désir de percer les mystères de l'esprit et de la créativité de l'artiste. De nombreux ouvrages sociologiques, historiques, théoriques ou encore critiques tentent de mettre la main sur ce graal insaisissable et de pénétrer l'esprit de l'artiste. Au fil des années, de nombreuses approches tentent de décrypter le fonctionnement de ce génie créateur.

En littérature, des auteurs comme Honoré de Balzac ou Oscar Wilde s'intéressent au processus de création de l'artiste peintre. La nouvelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, publiée en 1831, explore le thème du processus créatif et de la fascination et du génie autour de celui-ci. Cette nouvelle raconte l'histoire du jeune peintre, Nicolas Poussin, rendant visite au peintre Porbus dans son atelier. C'est là que Poussin va rencontrer un vieux peintre, Frenhofer, qui explique qu'il travaille sur une œuvre depuis une dizaine d'années, *La Belle Noiseuse*. Il n'arrive pas à atteindre la perfection de cette toile donc Poussin lui propose de faire poser sa compagne, Gillette. Le vieux peintre accepte et il termine très rapidement son chef-d'œuvre. Cette nouvelle a bien évidemment été adaptée par Jacques Rivette dont

³⁴ Naas, Valérie, « L'art grec dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien », in *Histoire de l'art*, n°35/36, 1996, p.16.

l'analyse de son film *La Belle Noiseuse* (1991) sera présentée dans les chapitres suivants. Dans sa nouvelle, le peintre est écrit comme un personnage fantastique et diabolique qui, possédé par une entité démoniaque, arrive à créer. Le personnage de Poussin semblait d'ailleurs « qu'il y eût dans le corps de bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme³⁵ ». Cette dimension fantastique renforce l'idée de mystère et de magie autour du processus de création. Balzac, donnant des caractéristiques mystiques à son peintre, apporte une dimension mythique à l'acte de création. De plus, le chef-d'œuvre de cette nouvelle n'existe que dans les propos de l'artiste. L'incapacité de Frenhofer à achever son chef d'œuvre témoigne de la difficulté du processus. Après tant d'années d'effort, le peintre reste tourmenté par cette toile et cherche la perfection pour son œuvre. L'arrivée de Gillette permet au peintre de retrouver de l'inspiration pour terminer sa *Belle Noiseuse*. Cependant, une fois finie et dévoilée, elle n'est que « couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres³⁶ ». Cela pourrait nous montrer également les difficultés de la réception d'une œuvre et le jugement du public sur une toile que l'artiste pourrait trouver excellente. Balzac, par les mots, raconte les mystères du processus de création dépeignant l'artiste comme un être tourmenté par sa quête d'inspiration. Ce récit offre une réflexion sur la nature de l'art et sur la création.

Le récit d'Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray* explore également le processus de création et le rapport au modèle. Publié en 1890, l'histoire raconte celle de Dorian Gray, un jeune dandy, qui fait peindre son portrait par le peintre Basil Hallward. Chez ce dernier, Dorian rencontre Lord Henry Wotton qui lui parle de théories sur la jeunesse éternelle. Le portrait dévoilé, les trois hommes contemplent la perfection de celui-ci et Dorian éprouve alors une profonde jalousie à l'égard de celui-ci et fait le souhait de garder sa jeunesse et que son portrait vieillisse à sa place. Son portrait commence alors à vieillir tout doucement, le menant à sa perte. Le récit de Wilde comporte de nombreux points communs avec celui de Balzac. Tout d'abord, comme dans le récit de Balzac, le peintre est à la recherche de la perfection artistique, qu'il atteint dès le début du récit contrairement à Frenhofer. Au dévoilement de la toile, tout le monde est ébahi. La réception de l'œuvre est ici très bonne, contrairement à la *Belle Noiseuse* de Frenhofer. Cependant, les deux auteurs veulent mettre

³⁵ Balzac, Honoré de, « Le Chef-d'œuvre inconnu », in *La Peinture incarnée : suivi de « Le Chef-d'œuvre inconnu » par Honoré de Balzac*, les Éditions de Minuit, coll. critique, Paris, 1985, p.142.

³⁶ *Ibid*, p.154.

en évidence que la recherche de la perfection illusoire et peut mener à une dépravation morale.

Il y a également une dimension fantastique dans ce récit. Beaucoup plus prononcé, cette fois, le caractère fantastique du récit permet encore une fois de rendre compte du mystère de l'art. Le portrait prend une dimension surnaturelle après le souhait de Dorian Gray. La peinture semble refléter son apparence physique mais également morale lorsqu'il commence à se détériorer. Le portrait devient alors le reflet de sa véritable nature, bien que son physique reste éternellement jeune. Ainsi, le portrait incarne l'idée d'une peinture ayant une âme propre. Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, il s'agit de plusieurs mystères, celui de la réception subjective d'une œuvre d'art et ce qu'elle peut provoquer chez celui qui la contemple et celui de la création d'une peinture vivante, ayant une âme. Dans ces mystères, il y a également le rapport entre l'artiste et son œuvre. Selon Wilde, l'artiste projette une part de lui-même dans son œuvre, ce qui fait que celle-ci révèle davantage l'âme de l'artiste plutôt que l'âme du modèle. Son peintre dira d'ailleurs :

Tout portrait peint compréhensivement est un portrait de l'artiste, non du modèle. Le modèle est purement l'accident, l'occasion. Ce n'est pas lui qui est révélé par le peintre; c'est plutôt le peintre qui, sur la toile colorée, se révèle lui-même. La raison pour laquelle je n'exhiberai pas ce portrait consiste dans la terreur que j'ai de montrer par lui le secret de mon âme !³⁷

Dans un premier temps, le peintre a peur de dévoiler son œuvre sa peinture de peur de dévoiler également une partie de son âme, il change ensuite d'avis et dévoile tout de même sa toile, s'en détachant alors peu à peu pour laisser l'âme de la peinture à Dorian Gray. Il y a tout de même là un rapport intéressant entre le peintre et son œuvre. Cet extrait met en évidence le lien profond entre l'artiste et son œuvre, où le processus de création devient en quelque sorte une révélation pour l'artiste. Cela illustre également le fait que l'art est quelque chose de très intime et très personnel pour l'artiste. Le philosophe, critique d'art et poète Belge, Max Loreau a d'ailleurs écrit sur ce rapport intime entre le peintre et sa toile :

³⁷ Wilde, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Project Gutenberg, [en ligne], 2004.

Le peintre s'installe face à une toile blanche ; il se met en posture de tracer, il s'engage dans le traçage. Il a posé son pinceau sur la toile et avance avec lui, il ramasse son être au bout de son pinceau et coïncide avec lui ; ce qu'il est il le déroule dans ce trait qui progresse, il se fait tracement en train de s'accomplir, de s'apparaître et de faire rayonner sur toute la toile l'apparition en cours de sa présence³⁸.

L'auteur exprime ici que le peintre projette son être sur la toile. La création devient une manifestation de lui-même en train de s'accomplir. L'artiste ne se contente pas de peindre et de représenter quelque chose, il est présent au sein de son œuvre. C'est lui qui sera représenté dans sa toile.

Ces deux récits littéraires ont un autre point commun, ils sont tous les deux fondés sur des mythes. En effet, le mythe de Pygmalion est le mythe qui ressort le plus de ces deux récits. Ce mythe illustre la question du rapport qu'entretient l'artiste avec son œuvre. Pygmalion sculpte la femme idéale et parfaite dans de l'ivoire. Il tombe ensuite follement amoureux d'elle, la caresse, lui donne des baisers et prie Aphrodite pour que son épouse soit sa sculpture d'ivoire. Son vœu se voit exaucé et Pygmalion peut épouser sa femme, appelée Galatée. Lorsqu'il prie pour que sa sculpture prenne vie et devienne réelle, il y a un « passage du fantasme à la réalité³⁹ ». Le fantasme, selon le *Petit Robert*, est « une production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité⁴⁰ ». Ce qui est intéressant dans ce que l'auteur appelle « le passage du fantasme à la réalité » c'est l'idée que le fantasme est quelque chose liée à l'esprit, à l'imaginaire de celui qui le construit. Ce mythe permet donc de se dire qu'il est possible que l'artiste peintre tente d'assouvir ses fantasmes lorsqu'il crée. La création est le moment où l'œuvre quitte l'esprit de l'artiste pour devenir tangible dans le monde réel. De plus, cela témoigne également que l'artiste se trouve parfois tellement impliqué personnellement dans son œuvre, qu'il lui est impossible de la montrer ou de s'en séparer. Ce mythe montre donc déjà, dès l'Antiquité, ces questionnements sur l'imagination, l'esprit et les fantasmes des artistes et leurs rapports intimes avec leurs œuvres.

³⁸ Loreau, Max, *De la création : peinture, poésie, philosophie*, Éditions Labor, coll. Espace Nord, 1998, Belgique, p.184

³⁹ Dromard, Jean-Pull, « Sur la création artistique : du mythe au complexe de Pygmalion », in *Semen*, n°9, 1994, p.5.

⁴⁰ Rey-Debove, Josette et Rey, Alain, *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition du « Petit Robert » de Paul Robert mise à jour, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, p.1035.

Le mythe de Prométhée, bien que n'étant pas directement lié à la peinture, est cité dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Dans ce mythe, Prométhée, un titan, dérobe le feu d'Olympe pour le donner aux humains qui n'en avaient pas. Furieux, Zeus le condamne en l'attachant à un rocher avec des chaînes sur le mont Caucase. Le feu représente la connaissance, la créativité et le pouvoir de transformer et créer. En offrant le feu aux humains, Prométhée leur accorde la capacité de s'émanciper et de progresser maintenant qu'ils en sont les seuls détenteurs.

Dans le contexte du processus de création artistique, le feu symbolise la capacité de créer, l'inspiration et la technique artistique. À l'instar de Prométhée, l'artiste est le seul à posséder la technique et la création artistique. Mais même certains artistes ont des difficultés à dompter cette puissance créatrice. *Le Chef-d'œuvre inconnu* met en lumière ces difficultés lorsque Frenhofer dit à Porbus en parlant de son tableau que : « le flambeau de Prométhée s'est éteint plusieurs fois dans tes mains, et beaucoup de parties de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste⁴¹ ». Balzac souligne que tous les artistes ne sont pas nécessairement capables de maîtriser pleinement leur art.

Il y a aussi un rapport au divin dans le processus de création. L'artiste pour posséder l'art doit être semblable à un dieu. Il a la capacité de créer, de donner vie à des idées et de transformer la réalité par son art. Il a le pouvoir de créer mais aussi de détruire, de donner naissance à de nouvelles formes artistiques et de faire disparaître celles qui ne lui conviennent plus. Cette idée renforce le mythe du processus de création et de la puissance d'esprit que l'artiste détient pour créer son œuvre. Comme le disait Gauguin : « Un conseil : ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction : tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat, c'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin maître : créer⁴² ». Le peintre énonce ici que l'acte créatif permet de se rapprocher du divin. En créant, l'artiste imite le processus créateur de Dieu.

Ensuite, dans le sens de croyance, de représentation idéalisée, le mythe du génie créateur a été un sujet pour de nombreux critiques, théoriciens et historiens qui ont tenté de décrypter le génie créateur chez l'artiste. Cette notion renvoie à l'idée que certains artistes sont dotés d'un génie inné inexplicable qui pourrait les distinguer des autres. Une des

⁴¹ Balzac, Honoré de, *op.cit.* p.138.

⁴² Gauguin, Paul, « Lettre à Émile Schuffenecker, août 1888 », in *Lettres de Gauguin à sa femme et ses amis* de Malingue, Maurice, Éditions Bernard Grasset, 1946, p.321.

définitions du terme « génie » renvoie au surnaturel, à la magie et au divin. Encore une fois, cela renforce encore un peu plus le mystère du processus de création.

Cependant, les sociologues ont cherché à étudier ce phénomène en montrant que derrière cette idée de génie inné, se cache en réalité des facteurs sociaux, culturels et historiques. Les chercheurs, depuis toujours, ont tenté de montrer « le collectif derrière l'individuel, la cause sociale derrière le miracle singulier, la raison du plus fort ou l'intérêt de classe derrière l'allégeance au grand homme ou la reconnaissance irrationnelle d'un pouvoir quasi divin⁴³ ». Plutôt que de considérer le génie comme un don surnaturel, ils essaient de comprendre comment les facteurs sociaux influencent l'artiste. En analysant les écrits d'un sociologue sur le génie du compositeur Wolfgang Amadeus Mozart, Antoine Hennion, auteur de l'article « Sociologie de l'art », avance que « le génie est accepté, sinon comme naturel du moins comme une capacité surhumaine à « objectiver ses fantasmes »⁴⁴ ». Comme évoqué dans le mythe de Pygmalion, le fantasme fait partie du processus intellectuel de création artistique. L'artiste a la capacité de transformer ses idées, ses rêves en œuvres concrètes. Il y a là, comme le dit l'auteur, une capacité surhumaine étant donné que le fantasme est quelque chose d'inatteignable. Le fantasme relève de l'inconscient, du rêve et donc de l'inaccessibilité. Ainsi, bien que le mythe du génie créateur persiste et reste fortement étudié, les sociologues tentent de déconstruire cette notion romantique⁴⁵ en analysant les influences de l'environnement et du contexte social. Cela permet donc de mieux comprendre que le processus de création peut être à la fois très personnel mais également profondément lié à la société, au contexte historique et à la culture dans laquelle la création émerge.

Le processus de création a aussi été étudié en psychologie avec notamment les travaux de Freud qui cherchent à comprendre les sources de la création⁴⁶. Il a étudié les phénomènes inconscients chez les artistes et comment ceux-ci les poussaient à la création. Il a également cherché dans la création artistique des contenus concernant des fantasmes sexuels et a théorisé le concept de sublimation autour duquel la création s'articule selon lui.

⁴³ Hennion, Antoine, « Sociologie de l'art », in *L'Année sociologique (1940/1948-)*, vol.45, n°2, 1995, p.479.

⁴⁴ *Ibid*, p.481.

⁴⁵ *Ibid*.

⁴⁶ Emmanuelli, Michèle, « Le processus de création sous l'éclairage projectif », in *Le Carnet PSY*, vol. 5, n°118, p.39.

D'autres psychanalystes comme Didier Anzieu ont tenté d'analyser les étapes de la création. Il en distingue cinq :

Dans la première, le créateur éprouve un état de saisissement, en laissant se produire une régression ou dissociation du moi. [...] Dans la seconde étape, le créateur prend conscience d'un ou plusieurs représentants psychiques inconscients jusque là réprimés, refoulés ou jamais encore mobilisés. [...] La troisième phase permet d'ériger ce représentant psychique en code organisateur de l'œuvre et de choisir un matériau qui peut donner un corps à ce code. Enfin, les troisième et quatrième phases renvoient à la composition de l'œuvre en détails et à sa production à l'extérieur, cette dernière étape engageant le rapport du créateur à l'œuvre qui s'achève et son rapport au public à venir⁴⁷.

L'idée développée par Anzieu derrière ces cinq étapes est que le créateur a la capacité de changer d'état psychique tout au long de son processus de création. Ainsi, cela montre que le processus de création est également un sujet qui préoccupe les psychologues et psychanalystes. L'esprit de l'artiste intrigue. Les chercheurs tentent de discerner ce qu'il se passe dans son inconscient et comment celui-ci influence le créateur.

En parcourant très brièvement toutes ces études, nous constatons que le processus de création est un mystère qui a préoccupé un grand nombre de chercheurs, en tout temps et dans toutes sortes de disciplines. Cependant, l'acte créateur demeure être un « étrange phénomène, qui nécessite la sensibilité d'un être pour se produire, pour prendre corps⁴⁸ ». En effet, le processus de création relève de l'aléatoire et du subjectif. Cette quête du graal que les chercheurs tentent de comprendre et de capter est vouée à rester perpétuelle. Il y existera toujours des nouvelles perspectives, techniques et visions artistiques tant l'acte créatif est subjectif. Et celles-ci seront également déterminées par l'environnement, les facteurs socio-culturels et historiques de l'artiste. C'est très certainement cette quête sans fin qui rend l'art aussi fascinant.

⁴⁷ *Ibid*, p.40.

⁴⁸ Sanjines, Jorge, « Les mystère de l'acte créateur », in *Cinéma d'Amérique Latine*, n°3, 1995, p.55

CHAPITRE 2

LA MISE EN SCÈNE DU PROCESSUS DE CRÉATION DU PEINTRE

2.1. INTRODUCTION

Comme nous l'avons vu, l'acte de création artistique a toujours suscité un grand intérêt au cinéma. Parmi les différentes formes artistiques, la peinture a souvent été un sujet propice pour explorer le processus créatif. Ce présent travail a pour but d'établir les différentes possibilités de mise en scène de l'acte créatif en peinture. Lorsqu'un peintre se met au travail, il établit un lien intime entre lui et sa toile. Le cinéma tente de capturer ce moment de diverses manières. En guise d'introduction aux questionnements sur les différentes mise en scène cinématographiques du processus de création de l'artiste peintre, ce chapitre portera sur la mise en scène picturale et se poursuivra sur l'analyse de celle-ci au cinéma.

Avant de voir comment le cinéaste met en scène le peintre dans le documentaire ou la fiction, il est intéressant d'étudier et de comprendre comment le peintre se met lui-même en scène au travers de son autoportrait. Ce processus de mise en scène de soi à travers l'autoportrait est un moyen de comprendre comment les peintres se voient eux-mêmes et d'identifier les éléments qu'ils mettent en avant.

Ensuite, dans la continuité du questionnement de comment mettre en scène le processus de création au cinéma, nous nous sommes intéressés aux œuvres cinématographiques qui mettent en scène le peintre en train de réaliser son autoportrait. Lorsqu'un film tente de plonger dans l'intimité de la création artistique, il se retrouve à devoir traduire visuellement les différentes étapes, émotions et réflexions qui accompagnent ce processus. Ces films offrent une ouverture intéressante sur la mise en scène de l'artiste au travail car le cinéaste est amené à analyser comment l'artiste se met lui-même en scène pour ensuite établir la mise en scène de cette mise en scène.

Enfin, cette réflexion nous amène à penser aux cinéastes qui dressent leur autoportrait à travers le portrait qu'ils font d'un artiste peintre. Au travers de films sur le processus créatif de l'artiste peintre, le cinéaste reflète son propre processus de création cinématographique. Ces films deviennent alors un moyen pour les cinéastes d'explorer et d'exprimer leurs propres questionnements.

2.2. LES AUTO-PORTRAITS DES PEINTRES

L'autoportrait est un genre pictural très présent dans l'histoire de la peinture. Il est intéressant de remonter à ses débuts, lorsque le terme n'existait pas encore. En effet, aux XVII^e et XVIII^e siècles, « l'autoportrait » n'existe pas. À cette période, il s'agissait de « portrait de l'artiste peint par lui-même », de la même manière qu'un portrait d'une toute autre personne⁴⁹. Cependant, dans l'histoire, nous voyons très vite apparaître des œuvres où l'artiste se représente lui-même dans son œuvre.

L'émergence de l'autoportrait se fera durant la Renaissance notamment avec les peintres du quattrocento⁵⁰. Cette émergence s'explique par les débuts de la reconnaissance artistique. Avant cela, les artistes n'étaient que des artisans⁵¹. L'autoportrait a donc été un moyen d'affirmer leur statut d'artiste. Pour réaliser leurs autoportraits, les peintres du quattrocento se mettent en scène au sein de leurs peintures, souvent dissimulés dans la foule et dans des groupes de personnages. Cependant, ils sont difficilement reconnaissables car ils sont dépourvus de leurs attributs picturaux. Leurs visages anonymes se cachent alors dans le tableau. Cependant, il existe quelques caractéristiques pour les reconnaître comme le fait qu'ils sont souvent représentés de profil, la tête et le regard tournés vers le spectateur.

À cette même période, Jan Van Eyck réalise son œuvre, *Les Époux Arnolfini*. Ce tableau représente un couple de plain pied, face au spectateur. Les époux ont l'air de se tenir dans une pièce de leur foyer. Dans la profondeur de ce tableau, nous pouvons deviner la silhouette du peintre dans le miroir convexe au centre de l'œuvre, entre les deux époux. Lorsque notre œil l'aperçoit, il ne sait plus s'en détacher et il devient alors l'élément central de ce tableau. Dans le reflet de ce miroir, les deux époux apparaissent de dos mais ne se donnent pas la main, contrairement à leur représentation en premier plan. Entre le couple se trouvent deux autres personnages, un habillé de rouge et un autre de bleu, qui ne sont pas visibles par le spectateur au premier plan. Au-dessus de ce miroir, une inscription est placée en guise de signature du peintre : « Johannes de Eyck fuit hic 1434 » que nous pouvons traduire « Johannes de Eyck fut ici en 1434 ». Cette signature nous donne alors un indice sur

⁴⁹ Williams, Hannah, « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », in *Images Re-vues*, n°7, 2009, pp.2-3.

⁵⁰ Mouvement littéraire et artistique italien du XV^e siècle.

⁵¹ Ces deux termes ont la même étymologie latine : *ars*, *artis* : le savoir-faire.

les personnes représentées dans le miroir. Nous pouvons alors imaginer que Van Eyck s'est lui-même peint dans le reflet du miroir. De plus, le point de vue du tableau est tout à fait le sien, lorsqu'il peint. La présence du miroir est significative dans l'autoportrait car elle permet de révéler le processus de création et l'élaboration de la toile.



Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434.



Un siècle plus tard, le peintre Raphaël réalisera sa monumentale fresque « L'école d'Athènes ». Cette fresque met en scène les plus grands penseurs de l'Antiquité, rassemblant des philosophes, mathématiciens, astronomes, penseurs. Parmi les personnages représentés, quelques figures emblématiques telles que Platon et Aristote sont au centre de la composition. De la même façon que les peintres du quattrocento, Raphaël a dissimulé son autoportrait dans son œuvre. Dans la partie tout à droite de la peinture, nous pouvons le retrouver de profil, tourné, le regard vers le spectateur. De plus, il est reconnaissable car quelques années auparavant, le peintre réalisait son autoportrait dans lequel il se représentait avec une coiffe caractéristique. Ce même visage et cette même coiffe se retrouve facilement dans sa fresque, confirmant ainsi son identité dissimulée. Le visage tourné vers nous, spectateur, le peintre

nous invite à regarder l'œuvre mais aussi « à prendre acte de leur qualité d'auteur, de leur savoir-faire considéré l'égal de celui des mathématiciens ou des philosophes⁵² ».



Raphaël, *L'école d'Athènes*, 1508-1512



Raphaël, *Autoportrait*, 1504

La renaissance marque également le début du culte du soi. Les artistes vont affirmer leur statut et leur génie. L'artiste Albrecht Dürer fait du portrait d'artiste le thème principal de son œuvre. Il se met ainsi en scène de plusieurs manières différentes : tenant un chardon,

⁵² Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle : dans la peinture, du lendemain de la Grande guerre jusqu'à nos jours*, Éditions Adam Biro, Paris, 1999, p.9.

emblème de fidélité, pour se présenter à sa fiancée ; devant une fenêtre, portant des habits vénitiens ; ou son plus célèbre autoportrait, représenté en Jésus-Christ⁵³.



Albrecht Dürer, *Portrait de l'artiste tenant un chardon*, 1493



Albrecht Dürer, *Autoportrait aux gants*, 1498



Albrecht Dürer, *Autoportrait*, 1500

⁵³ Loubet, Christian, « La représentation de l'image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt », in *Cahiers de la Méditerranée*, n°66, 2003, p.2.

Au XVII^e siècle, Rembrandt réalise de nombreux autoportraits. Il se représente dès son plus jeune âge jusqu'à sa mort. De cette manière, il retrace sa vie et l'évolution de son physique. Ce qui est intéressant dans son œuvre, c'est le fait qu'il se mette en scène. Il y a une réelle recherche identitaire, il se représente tel qu'il est mais également tel qu'il ne sera jamais comme en prince, en mendiant, en apôtre ou en guerrier⁵⁴. En plus d'une quête identitaire, il se met en scène avec de multiples expressions, expérimentant alors son savoir-faire artistique. Son célèbre autoportrait et un de ses premiers, « Autoportrait aux yeux écarquillés » montre l'artiste, dans sa jeunesse, avec une expression que nous ne rencontrons que très rarement dans les portraits d'artistes peints par eux-mêmes. Étant son propre modèle, il peut également faire des exercices de techniques picturales comme son autoportrait lorsqu'il avait 22 ans où il expérimente le clair-obscur.



Rembrandt, *Autoportrait au béret à plume*, 1629



Rembrandt, *Autoportrait en mendiant*, c.1630



Rembrandt, *Autoportrait en prince oriental avec kriss*, 1634



Rembrandt, *Autoportrait en apôtre Paul*, 1661



Rembrandt, *Autoportrait aux yeux écarquillés*, 1630



Rembrandt, *Autoportrait de jeunesse*, c. 1628

⁵⁴ Grossin, Benoît, « Rembrandt se raconte dans multiples autoportraits », in *Radio France*, [en ligne], 2020.

À la période romantique, au XIX^e siècle, contrairement aux époques précédentes où les autoportraits étaient souvent utilisés pour affirmer un statut social pour revendiquer le statut de l'artiste, l'autoportrait romantique se focalise plutôt sur les sentiments et l'introspection. Les artistes romantiques cherchent à explorer leurs émotions profondes et font une recherche de soi par l'autoportrait. Cette période est marquée par une primauté de la subjectivité et la peinture exprime les passions de l'artiste. D'illustres peintres de cette époque ont réalisé leurs autoportraits comme Courbet, Delacroix, Van Gogh et Manet. L'autoportrait sera utilisé par les peintures comme recherche de leur propre identité.

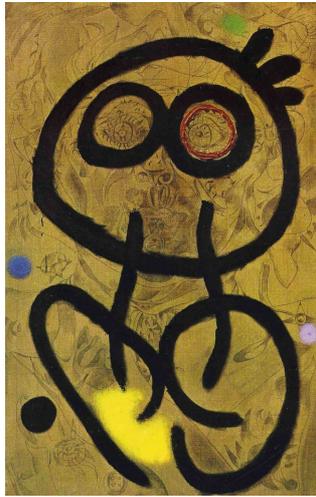
Au XX^e siècle, l'autoportrait représente une lutte contre le vieillissement et donc une « ultime affirmation⁵⁵ » de l'existence de l'artiste. L'autoportrait a une fonction d'introspection et l'artiste est à la recherche de soi, il veut mieux se connaître, mieux connaître ses sentiments, ses sensations⁵⁶. Joëlle Moulin, dans son ouvrage sur l'autoportrait au XX^e siècle donne d'autres enjeux à ce genre artistique comme le fait également qu'il est défini par la société. L'artiste, par l'autoportrait, peut donc s'engager socio-politiquement dans la société dans laquelle il s'établit⁵⁷. De plus, au XX^e siècle, l'autoportrait s'éloigne parfois de la représentation physique. Les peintres se représentent alors au travers des symboles comme nous pouvons le voir chez Frida Kahlo qui, au travers de ses autoportraits, exprime ses états de santé mentale. Ou encore, d'autres artistes vont jusqu'à se défigurer, ils transforment tellement leur visage qu'il est tout à fait méconnaissable. Nous pouvons alors citer Mirò ou Picasso.

L'autoportrait est donc un genre pictural qui a évolué tout au long de l'histoire de l'art, reflétant les transformations sociales, culturelles et artistiques de chaque époque. Des questionnements apparaissent très rapidement notamment sur la manière de se mettre en scène. Nous le voyons au fil des époques, la quête de soi amène à se questionner sur la manière de se représenter. Ce qui nous intéresse c'est surtout la manière dont l'artiste se met en scène lorsqu'il veut se représenter en tant qu'artiste.

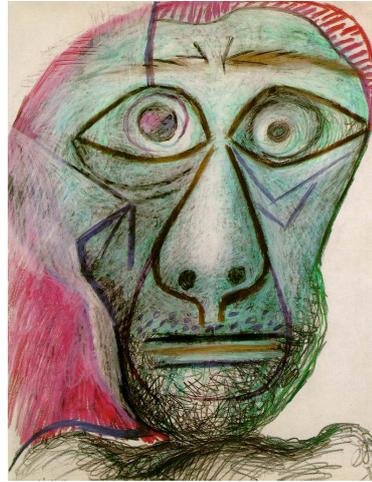
⁵⁵ Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle : dans la peinture, du lendemain de la Grande guerre jusqu'à nos jours*, Éditions Adam Biro, Paris, 1999, p.136.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*



Joan Mirò, *Autoportrait*,
1937



Pablo Picasso, *Autoportrait*,
1972

2.3. LA MISE EN SCÈNE DE L'ACTE DE CRÉATION PAR LE PEINTRE LUI-MÊME

Dans l'histoire de l'art, les autoportraits ont été un moyen pour les peintres de se mettre en scène mais surtout de chercher à comprendre comment ils se comportaient et à quoi ils ressemblaient durant leur travail. C'est pourquoi, grand nombre d'autoportraits représentent les artistes dans leur atelier. Comme l'écrit Pierre Georgel : « De tous les sujets susceptibles d'être traités en peinture, le travail du peintre a toujours été le "sujet" par excellence, car l'artiste s'y projette en tant que tel dans l'acte même qui l'institue et le légitime comme artiste⁵⁸ ».

Pour réaliser son autoportrait, le peintre devient son propre modèle, il se retrouve donc à la fois dans le rôle du créateur et dans le rôle du sujet. Sa position face à lui-même change car pour se représenter physiquement, il doit s'observer, examiner ses traits, sa

⁵⁸ Georgel, Pierre et Lecoq, Anne-Marie, *La peinture dans la peinture*, Éditions Adam Biro, Paris, 1987, p.164.

posture, ses émotions. Ce processus d'observation est une expérience introspective pour l'artiste. Il se confronte à son image, son être intérieur.

Ensuite, en créant son autoportrait et donc en devenant son propre modèle, le peintre peut expérimenter son rapport en tant que peintre dessinant un modèle mais surtout son rapport en tant que modèle étant peint par un peintre. Il se voit non plus en tant que lui-même mais il se voit à travers ses yeux d'artiste. Cela peut l'ouvrir à une réflexion sur la subjectivité, remettre en question des normes esthétiques et expérimenter son propre style pictural sur lui-même.

De plus, il serait pertinent de dire que très jeune, le peintre doit exercer son art et le modèle le plus disponible, c'est lui-même. Il a donc une source d'inspiration constante à portée de main. Cela lui permet de travailler à son compte sans devoir dépendre d'un modèle externe pour poser pour lui. Lorsque ce n'est pas une commande, cela est parfois onéreux. Il est donc ainsi libre de pratiquer son art à tout moment. En utilisant leur propre corps, les artistes peuvent s'exercer à saisir les traits, les expressions, les postures. Cela leur permet d'explorer et de comprendre les subtilités de l'anatomie humaine. Aussi, peindre leur propre portrait en train de réaliser leur art permet à l'artiste un exercice d'introspection qui peut ensuite se refléter dans son travail artistique.

Cependant, la vision que l'artiste a de lui-même est trompée car il ne peut observer son corps qu'au travers d'un miroir. En effet, lorsqu'un artiste se regarde dans un miroir pour se représenter, il est confronté à plusieurs limites qui altèrent la perception qu'il a de son corps. Tout d'abord, lorsqu'il se regarde dans un miroir, il voit une image inversée de lui-même. Tout ce qui est à sa gauche apparaît à sa droite et vice versa. Cette inversion rendrait donc l'image qu'il se fait de lui-même différente de celle perçue par les autres car il se représente comme lui se voit.

Ensuite, le miroir ne donne qu'une image en deux dimensions. Il y a donc là une perte considérable d'informations comme la profondeur, les formes et les proportions de son corps. Cet aplatissement l'empêche de se représenter de la meilleure des manières. De plus, l'artiste ne peut pas avoir une vision globale de son corps. Son œil se focalise uniquement sur certains détails.

Il est tout de même important de souligner que cette vision tronquée du corps de l'artiste peut également être source d'inspiration. Il peut également s'agir d'un choix esthétique.

Par l'outil du miroir, l'artiste peut se voir et ainsi se représenter sous toutes ses formes mais aussi se représenter en tant qu'artiste, à l'état brut tel qu'il se voit, c'est-à-dire, en train de peindre. La question à se poser est donc de savoir comment l'artiste se met en scène dans son propre processus de création. Il est donc intéressant de savoir quel moment du processus de création, l'artiste a voulu représenter : l'acte de peindre, le moment de réflexion, dans son atelier, seul, avec des modèles. Johannes Gump, lui, a choisi de se représenter en train d'utiliser son miroir pour créer son autoportrait.

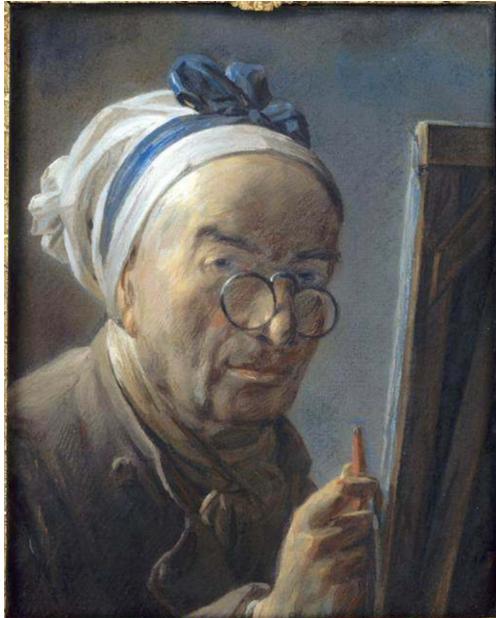


Johannes Gump, *Autoportrait*, 1646

Une caractéristique que nous retrouvons très souvent dans les autoportraits, c'est le regard tourné vers le spectateur. Il s'agit du regard de l'artiste tourné vers lui-même, se regardant dans le reflet du miroir. Mais comme le dit Hannah Williams en parlant de l'autoportrait de l'artiste Jean-Baptiste Siméon Chardin :

On est encouragé à imaginer que ce moment représente Chardin se regardant, mais on sait, comme Chardin, qu'une fois que l'image reflétée dans le miroir est représentée sur la toile, le regard fixe qui avait été échangé entre lui et sa réflexion sera, par la suite,

échangé entre sa représentation peinte et le spectateur. On imagine que c'est Chardin se regardant, mais en réalité on sait que c'est Chardin en regardant-regardé, voyant son corps vu par quelqu'un d'autre⁵⁹.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Portrait de artiste peint par lui-même*, c. 1776

En effet, les regards tournés des artistes créent une interaction entre l'œuvre et le spectateur. Le spectateur est invité, par l'expression de l'artiste, à voir son œuvre, à entrer dans son intimité, à entrer dans son processus de création. Donc lorsque nous pensons « apercevoir des moments d'introspection de l'artiste qui se regarde, il s'agit en fait toujours d'une reconnaissance du regard d'autrui, et même d'une invitation à celui-ci⁶⁰ ». L'autoportrait devient alors un moyen pour l'artiste de dialoguer avec le spectateur.

De plus, comme le rappelle Pascal Bonafoux au début de son ouvrage *Les peintres et l'autoportrait*, en citant Paul Éluard :

Quand ils faisaient leur portrait,
c'était en se regardant dans un miroir,
sans songer qu'il étaient eux-même un miroir⁶¹.

⁵⁹ William, Hannah, « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », in *Images Re-vues*, n°7, 2009, p.12.

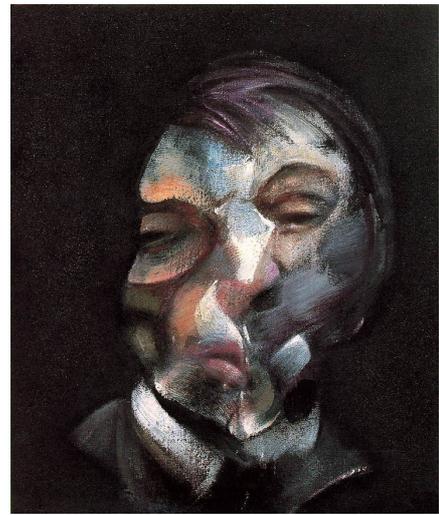
⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Bonafoux, Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Éditions Albert Skira, Genève, 1984, p.5.

Cette citation met en avant la dualité des autoportraits. Cela signifie que d'un côté l'autoportrait d'un artiste représente ses traits physiques qu'il reproduit grâce à l'utilisation d'un miroir mais que d'un autre côté, l'autoportrait est un moyen de refléter leur propre identité au spectateur. Ils s'ouvrent et dévoilent leurs angoisses, leur inconscient. L'artiste est à la fois observateur et observé, faisant de son autoportrait un moyen de dévoiler sa vision intime de soi et établir un dialogue avec le spectateur. Comme exemple, les artistes, Gustave Courbet et plus récemment Francis Bacon, utilisent l'autoportrait pour rendre compte de leur « moi » intérieur.



Gustave Courbet, *Le désespéré*, 1843



Francis Bacon, *Autoportrait*, 1971

Cependant, ce regard pose un questionnement dans la mise en scène du processus de création par l'artiste lui-même. En effet, l'artiste ne sait pas regarder vers le miroir en même temps que vers sa palette ou vers sa toile. Le peintre est donc dans l'incapacité de se voir en train de peindre. Les artistes nous offrent donc une vue figée sur leur geste.

Cependant, ce problème fut une source d'inspiration pour certains artistes qui ont joué de cela pour figer certaines scènes d'atelier. Au XVII^e siècle, les peintres font des tableaux d'atelier, « où l'artiste prend place en face de son chevalet ou devant ses toiles. Son autoportrait devient l'allégorie de la peinture, et célèbre solennellement la gloire prémonitoire ou établie de l'artiste⁶² ». Certains artistes ne cherchent donc pas à faire leur autoportrait pour faire une introspection d'eux-mêmes ou leur représentation physique, mais plutôt pour représenter et incarner la peinture. Ces tableaux célèbrent la gloire de l'artiste en tant que

⁶² Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle : dans la peinture, du lendemain de la Grande guerre jusqu'à nos jours*, Éditions Adam Biro, Paris, 1999, p.9.

créateur, et par extension, la gloire de l'art. Ainsi, *L'Atelier (Allégorie de la peinture)* de Jan Vermeer est un tableau d'atelier représentant une scène de pose dans l'atelier de l'artiste qui pourrait être une allégorie de la peinture. Au centre du tableau, une figure féminine, ornée d'une couronne de laurier, représente la muse de l'Histoire, Clio, tenant une trompette et un livre⁶³. Cette incarnation de l'histoire, associée à la carte des Pays-Bas au fond de l'atelier, représente la gloire de l'art dans l'histoire des Pays-Bas et la renommée du peintre. En effet, nous pouvons comprendre cette allégorie grâce aux attributs de la muse. Le laurier symbolise la gloire, la trompette la renommée et le livre est en fait un livre d'histoire, symbole de la postérité inscrite dans l'histoire. Ensuite, à l'avant-plan du tableau se trouve un peintre assis de dos. Bien que son visage soit inconnu, il semblerait que ce peintre soit Vermeer, « s'effaçant avec orgueil derrière son œuvre qui montre l'esquisse de la tête du modèle en train de se faire⁶⁴ ». Cependant, il y a d'autres éléments dans cette mise en scène qui pourraient nous questionner sur l'allégorie. En effet, sur la table devant le modèle se trouve un masque. Ensuite, les habits du peintre ne semblent pas être de son temps et le lourd rideau pourrait sembler venir d'ailleurs. Malgré cela, ce tableau, avec le rideau s'ouvrant sur la scène, nous révèle la grandeur de la peinture.



Jan Vermeer, *L'atelier (Allégorie de la peinture)*, c.1666

⁶³ Bonafoux, Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Éditions Albert Skira, Genève, 1984, p.79.

⁶⁴ Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle : dans la peinture, du lendemain de la Grande guerre jusqu'à nos jours*, Éditions Adam Biro, Paris, 1999, p.9.

Une autre mise en scène du processus de création dans l'atelier qui est tout à fait remarquable est celle de Diego Vélasquez dans *Les Ménines*. Ce tableau représente le peintre au travail dans son atelier. Il est face à une très grande toile, la palette et le pinceau à la main, son geste est suspendu. De nombreux personnages se trouvent dans le tableau, notamment l'infante Marguerite. Ce qui est intéressant dans cette œuvre, c'est toute la mise en scène de la toile. Nous ne voyons pas ce qu'il est en train de peindre mais dans le reflet du miroir au centre de la peinture, nous distinguons le couple royal d'Espagne. Le regard de Vélasquez pourrait faire penser qu'il se regarde à travers un miroir, en train de réaliser son œuvre, *Les Ménines*. Cependant, deux éléments nous font penser qu'il ne s'agit pas d'un autoportrait réalisé à l'aide d'un miroir. Tout d'abord, il n'y a pas d'inversion de la droite et la gauche. Ensuite, nous voyons la présence du miroir au centre de la toile. Le tableau représente alors le point de vue des modèles⁶⁵. Cela est donc intéressant car il n'est plus son propre observateur, il s'imagine être vu par ses modèles. Mais ici, l'absence des modèles dans la toile met l'accent sur le processus de création lui-même. Cette œuvre, se concentrant non pas sur les modèles mais sur ce qu'il se passe dans l'atelier d'un peintre, met en évidence la noblesse de l'art de Vélasquez.



Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656

⁶⁵ Georgel, Pierre et Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Éditions Adam Biro, Paris, 1987, p.192.

Maintenant que nous avons vu la mise en scène du corps en train de peindre par l'artiste lui-même, une question se pose : est-il plus intéressant de voir la mise en scène de l'artiste par lui-même, qui a une vision tronquée de lui-même étant donné que la seule vision qu'il a de lui c'est au travers d'un miroir ou de voir la mise en scène de l'artiste par un autre artiste qui lui a une vision privilégiée au corps du modèle ?

2.4. LES FILMS METTANT EN SCÈNE L'AUTO PORTRAIT D'UN PEINTRE

Comment peut-on rendre l'absence de mouvement dans l'autoportrait d'un peintre. Comment remettre en mouvement ce moment figé par l'acte pictural. Ce sont des questions que des cinéastes se sont posées. Il faut bien différencier la manière dont le peintre met en scène son autoportrait et comment le cinéaste met en scène cette mise en scène. En effet, en capturant l'essence de la création artistique par le cinéma, le peintre est soumis aux choix de mise en scène cinématographique du réalisateur. Il est intéressant de voir comment un cinéaste met en scène la création de l'autoportrait d'un peintre.

L'autoportrait d'un artiste est soumis à l'absence de mouvement. Une toile est figée, capturant un instant précis dans le temps. Cependant, le cinéaste a la capacité de donner vie à ce moment en filmant le rapport entre le peintre et sa toile. Lorsqu'un cinéaste entreprend de réaliser un film sur l'autoportrait d'un peintre, il a la possibilité de dévoiler ce moment intime qu'est la réalisation d'un autoportrait. Ce faisant, le cinéaste peut révéler les pensées, les doutes et les émotions suscitées par la création. Par sa mise en scène, le cinéaste invite également le spectateur à assister à ce moment et à essayer de comprendre le processus principalement mental de l'autoportrait.

Pour développer cette analyse, deux films mettant en scène l'autoportrait d'un peintre retiennent notre attention. Il s'agit d'un film issu du cinéma documentaire, *Detrás del espejo* de Yanara Guayasamin et un autre issu du cinéma de fiction, *Frida* de Julie Taymor. Ce choix est expliqué par le fait que ces deux films accordent une grande place à la création d'autoportrait. De plus, la comparaison entre ces deux genres de films introduit les chapitres précédents qui s'interrogent sur les différentes mises en scène dans ces deux différents genres cinématographiques.

Tout d'abord, *Detrás del espejo*⁶⁶ est un court-métrage documentaire qui se concentre sur la réalisation de l'autoportrait du peintre Oswaldo Guayasamin, vu à travers l'objectif de sa fille, Yanara Guayasamin. Ce film offre un regard intime sur le processus de création de l'autoportrait, mettant en lumière des moments d'introspection et de réflexion de l'artiste.

Le film s'ouvre sur une composition intéressante (*fig. 1*). Dans l'atelier du peintre, deux chevalets sont côte à côte, un pour la toile, qui est pour le moment blanche et un autre pour le miroir. La toile blanche signifie que la création n'a pas encore débuté. Or, cette juxtaposition avec le miroir nous montre que le processus créatif, lui, a déjà commencé car le peintre doit d'abord s'observer avant de se lancer. Dans le reflet de ce miroir, nous voyons le peintre, il se tient debout et se regarde. Montrer ce moment permet aux spectateurs de se rendre compte du travail d'introspection nécessaire pour faire un autoportrait. L'opposition entre cette toile et ce miroir symbolise également la dualité entre l'intérieur et l'extérieur de l'artiste, entre son image réfléchi et l'autoportrait qu'il est sur le point de créer. Ensuite, la caméra est placée de manière à ce que le peintre ne soit pas dans le cadre. Nous ne voyons que son image dans le miroir. Cette absence physique du peintre dans le cadre souligne l'idée que l'autoportrait est davantage un exercice mental qu'une simple représentation physique.

Le peintre arrive par la suite dans ce cadre (*fig. 2*). La caméra le film de dos mais encore une fois, nous voyons son reflet dans le miroir. Le peintre tient son pinceau, prêt à commencer son œuvre mais il semble encore hésitant. Reculant de sa toile, il se regarde encore. Son image reflète ses expressions complexes. Une voix off, la voix de l'artiste, exprime ses émotions face à la toile blanche. Cette voix offre un accès aux pensées du peintre. Il exprime être pris d'un mélange d'excitation et de peur. Les gestes du peintre illustrent bien ces propos. Le geste est vif mais à la fois hésitant et tremblant.

Après une série de gros plans sur le peintre, montrant ses inquiétudes face à sa toile blanche, il commence son œuvre. Son regard est intense et ses gestes sont rapides, il peint à la peinture noire la forme de son crâne (*fig. 3*). Son regard fait des allers-retours entre la toile et le miroir. Le rythme effréné pourrait nous faire penser qu'il n'a pas le temps d'analyser quoi que ce soit de son visage mais le plan d'ouverture nous rappelle qu'il a d'abord pris le temps, face au miroir, d'observer tous ses traits, ses expressions, ses formes. Lorsqu'il peint, il ne doit plus que vérifier les détails de son visage. Les allers-retours incessants confirment

⁶⁶ Cela peut se traduire en français par « derrière le miroir ».

cela, il se focalise sur un détail, il retourne ensuite à sa toile pour le reproduire, puis regarde à nouveau un autre détail, et le peint. Cette séquence capte la tension créative du peintre tout en montrant la nécessité de se regarder dans le miroir pour créer un autoportrait.

Un gros plan se focalise ensuite sur le reflet du peintre dans le miroir (*fig. 4*). La mise en scène de cette séquence joue habilement avec le concept du champ-contrechamp, traditionnellement utilisé pour montrer deux personnes en train de se parler. La réalisatrice met l'accent sur le dialogue intérieur de l'artiste avec lui-même. Le reflet devient un personnage à part entière. Le peintre est en amorce, c'est-à-dire en silhouette partiellement visible, et son reflet dans le miroir est face au spectateur. L'amorce est souvent utilisée pour un champ contrechamp lorsque deux personnes se parlent. Cela renforce le fait que le peintre est en train de dialoguer avec lui-même. Ce dialogue devient une narration qui guide le spectateur à travers ses pensées et son processus de création. Cela est amplifié par la voix-off qui explique à ce moment-là de quoi est composé l'Homme.

Un peu plus loin dans le film, le peintre fait face à son autoportrait presque achevé (*fig. 5*). Cette fois-ci, il ne se regarde plus à travers le miroir, il se regarde à travers son œuvre. L'artiste se trouve dans le cadre, de dos, mais l'œuvre, elle, est de face. Ce plan a une symbolique assez forte car elle représente un changement d'état pour l'artiste. Au lieu de se regarder au travers, il se regarde désormais au travers de son autoportrait. Il prend la place du spectateur pour regarder son œuvre. Il se confronte à son être qu'il est parvenu à représenter sur la toile. Il y a un nouveau dialogue entre lui et son œuvre qui est devenue une partie de lui. L'autoportrait devient son nouveau miroir car c'est comme cela qu'il se voit et qu'il se représente à travers son art.

Après s'être représenté sur sa toile, un plan nous montre les différentes facettes du peintre à travers trois représentations : lui-même, son reflet dans le miroir et son autoportrait sur la toile (*fig. 6*). La composition de ce plan montre les trois représentations dans la même image. Une partie du cadre est occupée par l'autoportrait, l'autre par son reflet et une autre par son buste coupé, nous ne voyons qu'une partie de lui. Ce qui est intéressant ici c'est que la réalisatrice a coupé la tête du peintre alors qu'elle aurait très bien pu choisir un cadrage qui pouvait englober les trois en entier. Le peintre se voit remplacé par ses représentations, telles qu'il se voit lui-même et non telles que nous, spectateurs, le voyons car c'est la représentation qui lui ressemble le plus. Sa voix raconte d'ailleurs que lorsqu'il se regarde dans le miroir, il

voit un homme malheureux. Il dira aussi que pour lui, quand il peint, tout sort de lui, tout ce qu'il pense, tout ce qu'il ressent, tout est mis sur sa toile. Il se débarrasse de lui même en peignant⁶⁷.

Enfin, une dernière séquence intéressante à analyser dans ce film est celle du champ contre-champ (*fig. 7 et fig. 8*). Le premier plan est celui du peintre ayant fini son œuvre. Celui-ci semble fatigué, appuyé contre sa table, ce qui reflète l'intensité du processus de création. Pendant ce plan, la voix du peintre exprime que c'était une grande angoisse pour lui de faire face au miroir et de réaliser son portrait. Ensuite arrive un gros plan sur son autoportrait. L'utilisation du champ-contrechamp se fait surtout dans l'échange d'un dialogue. Il permet de passer d'un interlocuteur à un autre sous deux angles de prise de vue différents. Ce qui est donc intéressant ici c'est l'utilisation de ce champ-contrechamp pour créer un lien entre l'artiste et son œuvre.

Ce film se caractérise par la multitude de points de vue. Le montage rythmé et les différents points de vue, les différents angles de caméra nous font perdre toute notion d'espace. Cette mise en scène pourrait nous faire penser que nous sommes dans l'esprit de l'artiste. Les idées fusent, tout s'entremêle, c'est la précipitation. Ce montage dynamique peut montrer la difficulté du processus de création.

⁶⁷ Guayasamin, Yanara, *Detrás del espejo*, 1997.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Ensuite, dans le film *Frida*, Julie Taymor met en évidence le processus de création des autoportraits de Frida Kahlo. En effet, ce film est un biopic sorti en 2002 qui raconte la vie de l'artiste mexicaine, Frida Kahlo, interprétée par Salma Hayek. Au début du film, peu après l'accident de l'artiste, une scène montre l'artiste en train de réaliser son autoportrait (*Fig. 9-13*). La scène s'ouvre sur un plan rapproché de l'artiste, alitée dans son lit, regardant vers le ciel. Le cadre et le décor sont intimistes, mettant en évidence sa santé fragile. L'artiste tient sa palette de couleurs dans une main et son pinceau dans l'autre, son chevalet est posé dans son lit. Ensuite, la caméra recule et dévoile la toile qu'elle est en train de peindre, un autoportrait. Petit à petit, la caméra bascule dans un panoramique, révélant le décor de la chambre de Frida. C'est à ce moment-là que nous comprenons que les images antérieures étaient le reflet d'un miroir positionné au-dessus d'elle. Le panoramique se termine sur un plan rapproché de l'artiste de profil en train de peindre, toujours le regard vers le haut. Dans cette mise en scène, il y a un caractère documentaire car la réalisatrice a voulu montrer comment la vraie Frida Kahlo peignait ses autoportraits lorsqu'elle était alitée. Cette mise en scène documentaire implique de montrer la vérité à l'écran. Cette scène est en effet basée sur des éléments réels. Frida Kahlo avait réellement un miroir au-dessus de son lit pour l'aider à peindre ses autoportraits après son accident.

Dans une autre séquence, l'artiste se tient dans une pièce aux murs gris (*fig. 14-16*). Ce décor aux couleurs ternes évoque la période douloureuse dans la vie de Frida qui habituellement est haute en couleurs. Ce décor illustre son état émotionnel sombre et tourmenté. Face à un miroir, elle se coupe les cheveux. Elle est habillée d'un costume gris et d'une chemise bordeaux. En reculant, la caméra laisse découvrir que ce miroir est posé sur un chevalet de peinture. Cette mise en abîme du miroir rappelle l'aspect introspectif de l'œuvre de Frida, où l'autoportrait est un élément essentiel dans sa création artistique. L'artiste tourne la tête vers quelque chose. La caméra recule encore et nous apercevons enfin une toile. Un autoportrait de la peintre, habillée de la même manière, les cheveux courts, une paire de ciseaux à la main et des cheveux dispersés à terre. Sa toile est comme un miroir, elle se met à bouger lorsque l'artiste sort du cadre. Son portrait prend vie et ce choix de mise en scène incarne l'esprit surréaliste de l'art de Frida Kahlo. Il faut cependant savoir qu'elle a toujours rejeté l'étiquette de surréaliste car elle affirmait ne pas peindre des rêves mais bien sa

réalité⁶⁸. Nous le voyons tout au long du film, l'art de Frida Kahlo est fortement lié à sa souffrance, à son corps et à l'introspection. Par la peinture, l'artiste essaie d'exorciser tous ses maux. Cette juxtaposition entre son reflet dans le miroir et son autoportrait crée un lien entre elle et son art, suggérant que son travail est libérateur d'une certaine façon.

Enfin, une autre scène encore plus onirique montre un rêve de Frida (*fig.17-23*). On vient de lui mettre son corset et la scène commence dans un décor surréaliste. Par une surimpression, nous voyons Frida courir. L'effet de surimpression qui consiste en une superposition de deux plans par transparence est souvent associé au rêve, à la pensée. Cette course peut signifier son désir de s'échapper de ses contraintes physiques et émotionnelles. Ensuite, le personnage onirique s'arrête. Dans un plan américain, nous reconnaissons le personnage de Frida Kahlo mais son corps est à la fois fait de chair et de peinture. Sans bouger, sa chair se transforme de plus en plus en une image peinte. Le plan suivant se rapproche pour se focaliser uniquement sur le corset. Le dessin s'anime et la colonne vertébrale dessinée se brise, évoquant les douleurs physiques qu'elle a endurées tout au long de sa vie. Ensuite vient un gros plan sur le visage du personnage peint et des larmes blanches commencent à couler. Un pinceau entre dans le cadre et ajoute une larme, soulignant ainsi le moyen d'expression cathartique qu'est l'art. Le dernier plan de la scène montre Frida Kahlo à son chevalet en train de peindre avec un miroir à côté d'elle. Elle est habillée du même corset que son autoportrait. Ce retour à la réalité marque l'importance de son art dans sa vie et les liens qui les unissent. Il représente sa douleur, ses rêves et ses pensées. En intégrant le miroir dans la scène, la réalisatrice met en évidence le processus d'introspection. Par la peinture, elle explore ses douleurs.



Fig.9



Fig. 10

⁶⁸ Fuentes, Carlos, *Le journal de Frida Kahlo*, Éditions du Chêne, Paris, 1995.



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

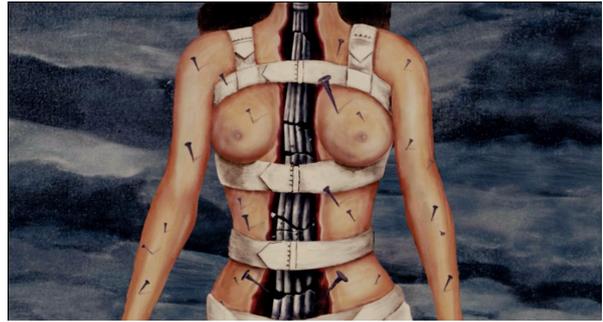


Fig. 20

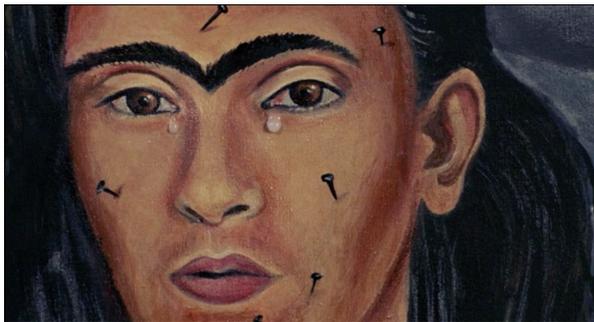


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Dans ces deux films, les réalisatrices tentent de capturer le moment intime d'introspection lorsque l'artiste crée son autoportrait. Chacune d'entre elles a adopté une approche différente, reflétant la nature complexe et profonde du processus de création de l'artiste peintre. D'un côté, le premier film présentait un montage très dynamique qui reflète le caractère laborieux du processus de création, qu'il soit mental ou physique. De l'autre, le second film propose une mise en scène très onirique, qui reflète les douleurs physiques et mentales de l'artiste. Malgré ces différences de mise en scène, les deux films convergent vers un point essentiel : la peinture comme échappatoire pour l'artiste. Dans le premier film, cette échappatoire était explicitement exprimée par la voix off de l'artiste, qui décrivait la

peinture comme un moyen de s'exprimer et de se débarrasser de soi-même. Dans le second film, cette notion d'échappatoire est suggérée dans les nombreuses mises en scènes oniriques, où l'artiste rend ses rêves et ses pensées concrètes en peignant.

2.5. L'AUTO PORTRAIT DU CINÉASTE : LE PEINTRE, MIROIR DU CINÉASTE

L'autoportrait est un genre pictural très répandu comme nous l'avons vu dans les points précédents. Mais la question qui nous intéresse ici est de savoir comment le cinéaste fait son autoportrait. Si nous partons du principe que l'autoportrait est défini par la présence de l'artiste à l'image, alors nous devons supposer que le cinéaste doit apparaître ou doit rendre compte de sa présence à l'écran ou par le son. En effet, le cinéaste peut faire son autoportrait de plusieurs manières différentes. Celui-ci peut apparaître physiquement dans le film. Cela lui permet de s'exposer sous sa propre identité. Ou alors, il peut donner ses traits à un de ses personnages et ainsi le faire évoluer de manière à ce qu'il lui ressemble. Enfin, le cinéaste peut être présent par sa voix en narrant son film. Il peut ainsi partager ses réflexions, ses pensées personnelles.

Il est important de bien faire la distinction entre l'autobiographie et l'autoportrait. L'autobiographie relève de l'écriture où l'auteur écrit sa propre vie. L'autoportrait, lui, n'est pas un récit, il est une représentation imagée de l'artiste par lui-même. Dans l'autoportrait, l'artiste se concentre sur la représentation imagée de lui-même plutôt que sur la narration de sa vie.

Dans l'autoportrait, il y a également un rapport étroit avec l'œuvre, elle-même, dans sa matérialité. L'artiste crée une représentation de lui-même qui va au-delà de la représentation de son apparence physique. Il explore sa propre identité en tant qu'artiste. L'autoportrait se détache de l'espace mental, de ce qu'il est censé représenter, pour se rattacher à ce qu'il est en tant qu'objet matériel. En d'autres termes, l'autoportrait ne représente pas seulement l'homme en tant qu'homme, il le représente aussi en tant qu'artiste. En latin, « artiste » vient du mot « ars, artis » qui signifie le savoir-faire mais également, la

profession, le métier⁶⁹. Ainsi, l'autoportrait cinématographique représente comment le cinéaste crée son film. Très souvent, le cinéaste, pour faire son autoportrait, montre le film en train de se faire. Il est donc intéressant d'analyser cela dans le genre du film sur l'art car c'est là que deux artistes se projettent, se mettent en scène eux-mêmes, chacun dans leur processus de création respectif.

Une rencontre tout à fait intéressante est celle du cinéaste Boris Lehman et du peintre Arié Mandelbaum dans le film *Portrait du peintre dans son atelier* (1985). Dans ce film, Lehman montre l'atelier de l'artiste dans ces détails. L'artiste n'est montré au travail qu'à la fin du film. Il s'installe sur une chaise face à la caméra et Lehman pose pour lui. Le cinéaste met alors en scène son propre portrait réalisé par Mandelbaum mais face à la caméra, il réalise également son propre autoportrait.

Cette séquence montre une dualité entre le cinéaste et le peintre. Lehman, en faisant son film, dresse le portrait du peintre, qui lui-même dressera le portrait du cinéaste à la fin du film. Entre Lehman et Mandelbaum, les rôles s'inversent.

D'une part, Lehman dresse le portrait de l'artiste en filmant en grande partie le lieu de travail du peintre et se concentre principalement sur les objets présents dans l'atelier de l'artiste, il ne le réduit pas à son acte créatif. Il l'introduit dans son environnement, dans son lieu de création. Par cette focalisation, Lehman explore le processus de création d'une autre façon que par les gestes du peintre en train de peindre⁷⁰.

D'autre part, le peintre représenté par Lehman est montré en train de peindre le portrait du cinéaste. Cette réciprocité crée un effet miroir intéressant. Le portrait de Mandelbaum par Lehman devient une œuvre artistique par la finalité du film mais le cinéaste devient aussi œuvre d'art en se faisant dessiner par le peintre. De plus, cela est accentué par la mise en scène de Lehman. En effet, la caméra nous montre une photographie du peintre sur une chaise de face (*fig.24*). Le plan suivant montre Boris Lehman, lui aussi, assis sur une chaise face à la caméra (*fig.25*). Nous comprenons qu'il prend la pose pour Mandelbaum lorsqu'au plan d'après, nous voyons une toile blanche. Le peintre la frotte de sa main, il prépare sa toile avant de commencer (*fig.26*). S'ensuit un champ contre champ de plus en plus serré sur les visages des deux artistes (*fig.27, 28, 29 et 30*). La progression du portrait

⁶⁹ Gaffiot, Félix, Flobert, Pierre, *Le Gaffiot de poche : Dictionnaire latin-français*, Éditions Hachette, Paris, 2001, p. 70.

⁷⁰ Cette idée sera analysée dans le chapitre 3 de ce présent mémoire.

rythme le montage. L'alternance entre le peintre et le cinéaste montre que ce film, qui avait comme sujet le portrait du peintre dans son atelier, devient le portrait du cinéaste.



Fig.24



Fig.25

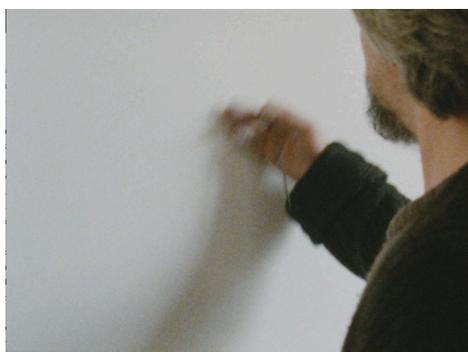


Fig.26



Fig.27



Fig.28



Fig.29



Fig.30

Cependant, une question se pose sur les plans des artistes lorsqu'ils regardent vers la caméra, que regardent-ils réellement ? Par le montage, ils se regardent l'un l'autre, c'est ce que le champ contre champ crée comme effet. Cet effet suggère qu'il y a une sorte de dialogue entre eux, qu'il y a un rapport qui s'établit entre le modèle et l'artiste. Mais qui est réellement le modèle et qui est l'artiste. C'est là toute l'ambiguïté créée par cette sensation de miroir. Il est également pertinent de considérer qu'ils regardent tous les deux le cinéaste car la caméra est l'extension de celui-ci, elle est son œil. Ainsi, Mandelbaum regarde Lehman en train de filmer son portrait et, en même temps, Lehman se regarde indirectement à travers sa caméra.

Cette ambiguïté soulève des questionnements sur le statut du film. En effet, Lehman enregistre le processus de création de Mandelbaum, mais il le façonne également par la mise en scène et le montage, créant ainsi sa propre interprétation de l'œuvre du peintre et surtout en se créant lui-même son autoportrait. Le film devient l'outil qui permet à Lehman de se représenter lui-même, mais aussi de capturer l'essence du processus de création de Mandelbaum. En effet, comme l'exprime Claire Micallef dans son article sur Agnès Varda dans *La Septième Obsession* :

Cette auto-rétrospective, aussi composite, alerte et facétieuse que celle qui était à l'origine, montre bien l'unité d'une œuvre où cinéma, photo et art contemporain communiquent inlassablement, se contaminent, s'interprètent. Mais aussi que le fait de filmer les autres amène inéluctablement à se filmer soi, dans une réciprocité à la fois centrifuge et centripète⁷¹.

En effet, le cinéma, par les choix de mise en scène et de montage, est un art subjectif. En capturant l'autre, le cinéaste se reflète dans son œuvre.

Vingt ans plus tard, Boris Lehman réalise *Un peintre sous surveillance* en 2008 sur Arié Mandelbaum. Ce film s'inscrit dans la continuité de son questionnement principal sur la manière de filmer l'acte de peintre. Cependant, il ne s'agit pas simplement d'une tentative de réexpliquer l'inexplicable, mais plutôt de compléter sa réflexion en ajoutant des éléments qu'il aurait pu avoir oublié dans son premier film⁷².

⁷¹ Micallef, Claire, « Agnès, dernier p'tit tour et puis s'en va(rda) », in *La Septième Obsession*, n°22 2019, pp. 51-52.

⁷² Lehman, Boris, *Un peintre sous surveillance*, dvd, 2008.

Le point de départ de ce film est la question fondamentale de ce qu'est réellement un peintre et comment le cinéma peut filmer l'acte de peindre. Ces interrogations se reflètent dans la question de Lehman sur son propre rôle en tant que cinéaste : qu'est-ce qu'un cinéaste et comment celui-ci filme-t-il⁷³.

Contrairement au *Portrait d'un peintre dans son atelier*, *Un peintre sous surveillance* assume davantage cette relation miroir entre les deux artistes. L'évolution de la vision de Lehman est évidente. Vingt ans plus tôt, il avait considéré l'acte de filmer un peintre en train de créer impossible. Il explique :

Il y a vingt ans, je ne pensais pas qu'il fût possible de montrer un homme en train de peindre, que tous les films qui montraient cela étaient des impostures, que tout était faux puisque quand on crée, on est seul avec soi-même, il n'y a personne pour voir et surtout pas de caméra. C'est pour cela qu'il essaie de me peindre à la fin, car il n'y avait qu'un sujet possible, peindre celui qui était en train de le filmer. Mais j'ai reporté l'impossibilité ailleurs. On ne voit rien de ce qu'il peint, uniquement les gestes⁷⁴.

Cependant, au fil des années et de leur amitié grandissante, Lehman refait un film et découvre que Mandelbaum est devenu insensible à sa présence en tant que cinéaste. Ce changement soulève des questions cruciales : est-ce que Lehman est devenu invisible aux yeux du peintre au fil du temps, ou bien est-ce que le peintre a accepté de « peindre sous surveillance⁷⁵ ». Cette idée d'acceptation de la surveillance et de dualité de la création semble être au cœur du questionnement de ce film.

Ce film est construit autour de plusieurs entretiens entre Lehman et Mandelbaum, où ce dernier est invité à partager son processus de création. À travers ces questions, Lehman questionne également son cinéma, remettant en question la manière dont il traduit la créativité d'autrui à l'écran et comment cette démarche peut éclairer sa propre pratique artistique.

Dans une séquence du film, Mandelbaum, filmé en plan rapproché, commence à réciter un texte et celui-ci est interrompu par le cinéaste : « Ce n'est pas un film sur moi, c'est un film de toi Boris. Tout ça sort de ta tête ou de ton ventre que sais-je. Tout ce que je fais et

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

« tout ce que je dis, je suis là devant toi, filmé par toi et j'ai le sentiment de ne plus exister ». Ceci est un texte que Boris Lehman a écrit et que Arié Mandelbaum récite. Mais lors de cette dernière phrase, le peintre, regardant vers un hors-champ, dit au cinéaste qu'il ne peut pas dire cela. Boris, en voix hors-champ, lui demande alors s'il est devenu comédien car il est en train de réciter un texte que le cinéaste a écrit spécialement pour ce film. Le cinéaste souffle ensuite le texte au peintre, qui répète et s'exécute.

Cette séquence présente un moment de confrontation intéressante entre le peintre et le cinéaste. Lorsque Mandelbaum énonce le sentiment de ne plus exister, cela soulève des questions sur la nature de la représentation. Lorsqu'un individu est filmé ou représenté, il est intéressant de se demander comment cette représentation façonne l'image que nous avons de soi. Cette réflexion conduit à penser la manière dont les représentations picturales ou filmiques peuvent influencer la perception de notre identité et de notre réalité. Lorsque dans cette séquence, Boris Lehman dévoile qu'il est derrière le texte énoncé, nous nous interrogeons sur le contrôle que le cinéaste a sur sa propre création et sur la manière dont il peut influencer la perception que nous avons de l'artiste filmé.

Le travail de Lehman est connu pour adopter une approche assez subjective. Selon lui, un film n'est pas simplement une narration ou une série d'images mais plutôt un moyen de créer un autoportrait par procuration⁷⁶. L'idée fondamentale derrière cette pensée est que les films de Lehman sont profondément ancrés dans sa propre subjectivité. Pour se décrire à travers ses films, il choisit de se mettre en scène et de se filmer en impliquant d'autres personnes dans le processus. En d'autres termes, il utilise les personnages de ses films comme substituts de lui-même. De plus, en intégrant sa propre personne et son vécu dans les films, Boris Lehman invite les spectateurs à réfléchir sur eux-mêmes aussi. Dans le cas de ces deux films sur Arié Mandelbaum, le portrait du peintre devient l'autoportrait du cinéaste qui est lui-même un miroir pour le spectateur.

Pour finir, un autre cinéaste qui a dépeint son autoportrait au travers du portrait de Picasso, c'est Henri-Georges Clouzot dans *Le Mystère Picasso* (1955). Comme l'affirme Michèle Coquet : *Le Mystère Picasso* n'est pas seulement un film sur Picasso : il est la matérialisation cinématographique de la rencontre entre deux créateurs en pleine maîtrise de

⁷⁶ Lehman, Boris, « Cinéma subjectif », in *Cahier Louis-Lumière*, n°8, 2011, p.28.

leur art⁷⁷ ». En effet, les œuvres de Picasso sont mises en scène tout au long du film par Clouzot. Le cinéaste établit ses choix de mise en scène et ce sont ceux-ci qui créent les œuvres de Picasso.

De plus, la mise en abîme du tournage où nous voyons Clouzot en train de diriger et de créer le film lui-même, met en avant le processus de création du cinéaste également (*fig.31*). En regardant ce film, nous pouvons donc avoir accès à l'œuvre fine mais aussi à l'œuvre en train de se faire. En montrant les coulisses de la production cinématographique, le film devient une exploration non seulement du processus de création de l'artiste peintre mais aussi de la création filmique.

Toute la séquence où le dispositif du tournage est montré à l'image et que Clouzot annonce à Picasso qu'il ne reste pas beaucoup de pellicule, permet au cinéaste de montrer les difficultés de son art. Les contraintes techniques influencent la réalisation du film car le cinéaste doit mettre en scène les dessins de Picasso avant que la pellicule ne coupe.



Fig. 31

Ce film questionne son auteur, Picasso ou Clouzot. Le générique renforce cette ambiguïté : « Un film de Pablo Picasso produit et réalisé par Henri-George Clouzot ». Ce générique annonce donc qu'il y a deux auteurs à cette œuvre car il ne s'agit pas d'un « film sur Picasso » mais un « film de Picasso ». En choisissant ces termes, le générique suggère que Picasso est actif dans la création du film.

Clouzot, par cette mise en scène de l'artiste, expérimente son propre art. Ce film est une œuvre commune réalisée par les deux artistes. Comme l'exprime Françoise Marchand :

⁷⁷ Coquet, Michèle, « Le double drame de la création selon Le Mystère Picasso (1956) d'Henri-Georges Clouzot », in *Gradhiva*, vol. 20, n°2, 2014, p. 146.

Le Mystère Picasso, pendant les 78 minutes que dure le film, n'est pas simplement la retranscription d'une série de toiles peintes par Picasso, un énième film sur le peintre, mais l'aboutissement d'une œuvre commune où les phases de l'œuvre en construction se confondent et où le « mystère » se déroule sous nos yeux pour finir sur un plan dont l'esthétique relève de Clouzot mais dont la construction ressemble à s'y méprendre à une toile de Picasso⁷⁸.

Le « mystère » évoqué dans ce film suscite une réflexion sur la nature de celui-ci. La question centrale est donc de savoir si le mystère en question concerne l'art pictural de Picasso ou l'art du cinéma de Clouzot, ou peut-être une combinaison des deux. Ce mystère pourrait donc résider dans la manière dont l'art pictural de Picasso est interprété, transformé par le cinéma, tout en explorant en parallèle le mystère inhérent au processus de réalisation cinématographique lui-même.

⁷⁸ Marchand, Françoise, « L'obscurité de la toile blanche. Dans *Le Mystère Picasso*, d'Henri Georges Clouzot (1955) », in *Entrelacs*, n°7, 2009, p.8.

CHAPITRE 3

LA MISE EN SCÈNE DU PROCESSUS DE CRÉATION DANS LES FILMS SUR L'ART : ANALYSE COMPARÉE

3.1. INTRODUCTION : LA MISE EN SCÈNE

Alors que le chapitre précédent explore la façon dont les artistes peintres se mettent eux-mêmes en scène à travers leurs autoportraits, ce chapitre nous amène à questionner les différentes mises en scène cinématographiques du processus de création du peintre. Du documentaire à la fiction, au fil des époques, chaque cinéaste a développé sa propre mise en scène du processus de création du peintre, en composant l'image de différentes manières.

Ce chapitre et le suivant développent la mise en scène du processus de création, d'une part dans les films sur l'art et de l'autre, dans le film de fiction. Certains points communs nous permettront de faire la comparaison entre les mises en scène de documentaire et celles de fiction dans le dernier chapitre, analysant ainsi les limites de chacune ainsi que leurs apports dans la représentation de la création à l'écran.

Le terme « mise en scène » vient du théâtre et serait « l'organisation générale de la représentation⁷⁹ ». René Prédal établit deux définitions de la notion de mise en scène telle que nous la connaissons au cinéma, tout d'abord : « Au sens restreint du terme, la mise en scène est ce qui ressort de la spécificité du travail du plateau, la tâche visible du réalisateur dans la phase de tournage : direction d'acteurs, mouvements d'appareil, cadrage⁸⁰ ». Cependant, Prédal souligne que la composition du cadre ne se limite pas au moment du tournage. Elle émane aussi des étapes préliminaires, telles que l'écriture du scénario et le découpage technique, ainsi que du processus de post-production avec le montage⁸¹. Chaque réalisateur, en fonction de sa sensibilité artistique et de sa perspective unique, compose son image d'une manière singulière. La mise en scène, en cela, reflète les choix personnels de chaque cinéaste qui se distinguent dans ses choix de composition d'image, de mise en scène et de son approche des éléments narratifs. La mise en scène est souvent influencée par une esthétique artistique, un mouvement cinématographique, une école de pensée ou un courant cinématographique spécifique.

L'émergence de la mise en scène dans le cinéma est intrinsèquement liée à ses débuts. Les films des frères Lumières, bien qu'ils soient caractérisés par des plans fixes et souvent considérés comme des documentaires, ne peuvent échapper à la notion de mise en scène. Dès

⁷⁹ Prédal, René, *Esthétique de la mise en scène*, Éditions du Cerf, Paris, 2007, p.8.

⁸⁰ *Ibid*, p.9.

⁸¹ *Ibid*.

le choix de la position de la caméra et de l'angle de vue, les choix de mise en scène du cinéaste se manifestent. En résumé, dès qu'il s'agit d'un choix qui résulte de l'imaginaire du cinéaste, nous pouvons parler de mise en scène. En somme, la mise en scène au cinéma englobe bien plus que la simple direction des acteurs et des mouvements de la caméra. Il s'agit d'un processus artistique global qui façonne chaque image cinématographique.

Au cours des premières décennies du cinéma, la mise en scène se limitait souvent à des plans fixes, où les mouvements de caméra étaient rares et simples. Cependant, avec l'évolution des techniques et des technologies cinématographiques, la mise en scène a gagné en complexité. Les cinéastes ont commencé à exploiter les mouvements de caméra, les angles de prise de vue et le montage.

Lorsqu'il s'agit de représenter le processus de création d'un artiste peintre, la mise en scène varie selon la sensibilité du cinéaste. Qu'il s'agisse des documentaires qui tentent de capturer la réalité d'un geste ou d'un lieu ou des œuvres de fiction où les peintres et le processus sont des éléments centraux, la mise en scène devient le moyen de traduire visuellement le processus de création de l'artiste.

L'analyse de certains exemples de films nous amène à comprendre comment le cinéma représente l'art pictural. Nous étudierons dans les deux prochains chapitres comment ces films voyagent entre le documentaire et la fiction, et comment ceux-ci témoignent de l'union entre les langages du cinéma et de la peinture. Tout d'abord, la notion de cadre est intéressante dans ces deux domaines. Selon Bazin, en peinture, « le cadre a pour mission , sinon de créer, du moins de souligner l'hétérogénéité du microcosme pictural et du macrocosme naturel dans lequel le tableau vient s'insérer⁸² ». Il ajoute que le cadre de peinture est centripète, il renvoie à ce qui se trouve à l'intérieur du tableau, « l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau⁸³ ». À l'inverse, dit Bazin, le cadre de cinéma, qu'il nomme « écran » est lui, centrifuge. Le cadre au cinéma n'agit pas comme une limite de l'écran mais bien comme un cache qui renvoie à l'extérieur du bord du cadre, à un hors-champ⁸⁴. Jacques Aumont, lui, repartira de la théorie de Bazin pour développer plusieurs éléments du cadre. Pour lui, il faut distinguer le *cadre-objet*, qui est

⁸² Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 2011, p.188.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

l'encadrement matériel du tableau, du *cadre-limite*, qui lui, est la limite visuelle de l'image⁸⁵. Le film sur l'art permettrait d'opposer le cadre du tableau et le cadre, ou *cache*, de l'écran⁸⁶. En effet, dans des films comme *Visite à Picasso* ou encore *Le Mystère Picasso*, l'écran et la toile ont tendance à se confondre. L'utilisation d'un dispositif placé entre la caméra et l'artiste ainsi qu'un cadrage serré sur le moment de création permet au cadre de l'écran de devenir le cadre de la peinture.

Ensuite, dans la mise en scène du processus de création, le cinéaste doit choisir comment agencer et articuler ses plans entre eux. Pour ce faire, le montage permet de créer une narration cohérente lorsque toutes les séquences ont été assemblées. Le montage peut donner un rythme à la narration. Par le montage, nous pouvons ressentir la temporalité, élément central de la mise en scène du processus créatif où le cinéaste tente de rendre compte de la durée de celui-ci. Le cinéaste doit donc choisir la durée de ses différents plans ainsi que la manière dont ceux-ci s'enchainent. Le montage permet de raccorder les différents mouvements entre eux, les mouvements des personnages mais aussi de la caméra. De plus, associés ensemble, certains plans peuvent être porteurs de sens qui n'aurait pas été possible sans cette juxtaposition. Ainsi, l'analyse du montage permet de rendre compte des différentes manières de raconter la création artistique du peintre.

⁸⁵ Aumont, Jacques, *L'Œil interminable*, Éditions de la Différence, coll. Les Essais, Paris, 2007, pp. 123-124.

⁸⁶ Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art : Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.21.

3.2. LE TEMPS DU PROCESSUS

Pour les cinéastes, un des principaux défis lorsqu'ils cherchent à rendre compte du processus de création réside dans la représentation du temps de celui-ci. La représentation du temps au cinéma est complexe. La première contrainte du cinéma est qu'il est quasiment impossible de représenter le temps réel au cinéma. Contrairement à notre réalité, le cinéma doit condenser la temporalité de l'histoire pour la raconter dans une durée limitée. Le cinéaste doit faire usage du montage pour pouvoir avancer ou reculer dans le temps.

Filmer le processus de création d'un peintre peut donc s'avérer difficile en raison du temps de la création qu'une peinture implique. Pour représenter au mieux le processus créatif dans son intégralité, il faudrait en montrer le temps réel qu'un artiste consacre à réfléchir et à créer son œuvre. Cependant, cela peut prendre des mois, voire toute une vie, pour que certains peintres aboutissent à une création satisfaisante. En effet, l'auteur Erik Pesenti Rossi cite le philosophe Henri Bergson dans son article « Cinéma et temps bergsonien » :

[...] pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. [...] La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même⁸⁷.

Cette citation répond donc à la question de savoir si le cinéma peut rendre compte du processus de création. Comme l'a souligné l'auteur, « le temps d'invention ne fait qu'un avec l'invention même ». En effet, nous le verrons dans certains films qui retracent le processus mental de l'artiste, la création commence au moment même où l'artiste se trouve dans son atelier ou encore lorsqu'il prépare ses couleurs ou lorsqu'il se promène dans son jardin. La création ne se résume pas à l'acte de peindre, elle est bien plus vaste que cela.

Le cinéma ne permet donc pas de rendre compte du temps réel de la création car filmer le temps de création prendrait beaucoup trop de temps. Une solution pour le cinéaste est donc de rendre compte de ce processus en se focalisant sur un seul moment de la création et de l'explorer en profondeur. En se focalisant sur un seul moment, le cinéaste peut montrer

⁸⁷ Pesenti Rossi, Erik, « Cinéma et temps bergsonien », in *reCHERches*, n°27, 2021, p.217.

ce moment dans son intégralité, en utilisant le moins possible le montage. Une autre solution serait de montrer les différentes étapes de la création de l'œuvre. Ainsi, le cinéaste choisit des étapes clés du processus et les met en valeur. Par le montage, il peut alors passer d'une étape à une autre.

Le cinéaste choisit donc parfois de montrer les différentes étapes nécessaires à la réalisation d'une œuvre. La mise en scène de ces étapes peut se faire de plusieurs manières. Dans le *Visite à Picasso*, Paul Haesaerts fait un portrait de l'artiste Pablo Picasso. C'est lors de sa rencontre avec l'artiste pour *De Renoir à Picasso* que Paul Haesaerts décide de réaliser un court métrage uniquement dédié au travail du peintre⁸⁸. Il va donc réaliser *Visite à Picasso* en 1950. Ce film, d'une durée de vingt minutes, explore le processus de création de l'artiste Pablo Picasso, mettant en lumière l'essence même de sa démarche artistique. À la fin des années 40 et au début des années 50, Pablo Picasso est une grande figure dans le domaine des arts plastiques. Son travail est énormément médiatisé et commenté par la critique⁸⁹. Ce film est connu pour l'utilisation d'une technique où l'artiste peint sur une plaque de plexiglas. Cette technique sera reprise par Paul Haesaerts, lui-même, deux ans plus tard dans son film *Quatre peintres belges au travail* (1952) mais surtout par Henri-Georges Clouzot dans *Le Mystère Picasso*.

Ce qui nous intéresse dans ce film, c'est que Haesaerts décide d'intercaler des plans sur des représentations de dessins ou d'esquisses dans la représentation de Picasso en train de peindre (fig.32 et 33). De cette manière, le cinéaste permet de rendre compte que les formes que crée Picasso sont des formes utilisées dans d'autres de ces œuvres.

⁸⁸ Jacobs, Steven et Vandekerckhove, Joséphine, « Picturing Picasso : Revisiting Paul Haesaerts's *Visite à Picasso* (1950) », in *Screening the Art World*, Amsterdam University Press, 2022, p. 238.

⁸⁹ « *Visite à Picasso* », notes pour le coffret dvd *Art & Cinema*, 3 disques compacts, Cinematek, 2013, p.52.



Fig. 32

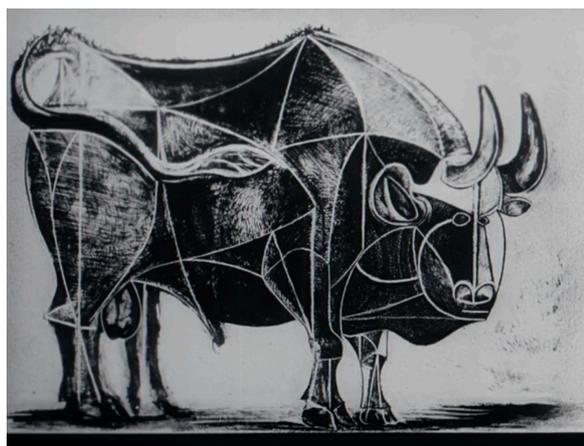


Fig.33

Ensuite, certains films montrent le processus en train de se faire de manière accélérée en utilisant le montage. De cette manière, le cinéaste peut montrer les étapes, de la toile blanche à l'œuvre finie voir accrochée sur les murs d'une exposition. Dans *Alechinsky, l'œil du peintre* (1997) de Robert Bober, le cinéaste montre une séquence où le peintre prépare son papier au sol et explique, avec une voix-off, ce qu'il fait. Ensuite, la séquence se coupe et un plan plus rapproché montre sa peinture.



Fig.34



Fig.35

L'utilisation du montage est amplement développée dans le film de Clouzot même si certaines œuvres, celles au feutre, sont filmées en temps réel. Les peintures à l'huile de l'artiste se créent petit à petit grâce aux coupes du montage. Comme l'exprime bien Picasso en voix-off dans le film : « - Il y a une chose qui m'embête, c'est que le public va avoir l'impression que tu as fait cela en dix minutes.- J'ai travaillé combien de temps ? - Cinq

heures. - Eh bien, maintenant tout le monde le sait ! Donne-moi une grande toile⁹⁰ ». Ainsi, le problème rencontré par le cinéaste de ne pas pouvoir représenter au mieux la durée du processus s'annule d'une certaine manière grâce aux voix-off de Picasso et de Clouzot⁹¹. Le montage permet de voir les différentes étapes et transformations de la toile blanche à la toile achevée. Clouzot utilise le montage pour montrer la création d'une œuvre dans son intégralité (Fig. 36 et 37).

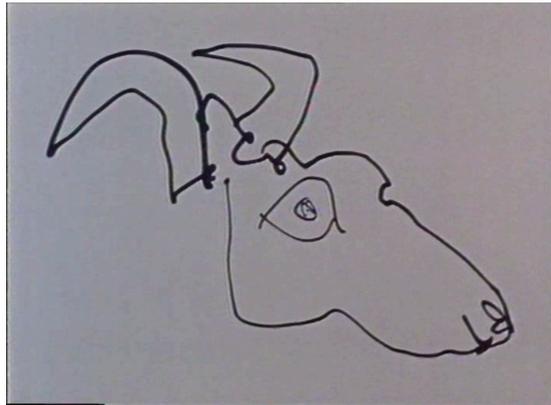


Fig. 36



Fig. 37

Cette volonté de monter toutes les étapes et les transformations d'une œuvre est également développée dans le film de François Campaux, *Henri Matisse* (1946). Par une succession d'images fixes, Campaux montre l'œuvre, *Blouse Paysanne* et montre ainsi les étapes successives des toiles qui se transforment au fil du temps (Fig. 38, 39, 40 et 41). Nous pouvons ainsi voir comment la toile évolue au fil du temps, passant par différentes phases de travail et de modification. Les plans sont à chaque fois datés, ce qui permet de rendre compte du temps que cela prend à l'artiste de retravailler sa toile. Cela confirme cette volonté de la part de nombreux cinéastes de rendre compte de la temporalité du processus de création.

⁹⁰ Clouzot, Henri-Georges, *Le Mystère Picasso*, 1955.

⁹¹ Fauvel, Philippe, « Le Mystère Picasso : De la tyrannie de la réalité, en peinture, à la litanie de la peinture, en réalité », in *Positif*, n°579, 2009, p.98.



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

3.3. LE LIEU DE CRÉATION

3.3.1. L'atelier

Les films sur l'art mettent très souvent en scène l'artiste dans son lieu de travail : l'atelier. Celui-ci est en effet un lieu mystérieux et fascinant pour le spectateur. L'atelier de l'artiste est quelque chose que le spectateur n'a pas l'habitude d'avoir accès. Dévoiler ce lieu c'est montrer l'intimité la plus profonde de l'artiste car il s'agit du lieu où il se cherche et se découvre.

L'atelier est un lieu très important dans le processus de création car il est le lieu où la création s'opère, où l'œuvre se construit. Certains ateliers d'artistes sont très connus, comme ceux de Pablo Picasso qui ont énormément été photographiés et médiatisés⁹². Chaque atelier est différent et personnel, il en existe des très épurés et d'autres transformés presque en cabinet de curiosités. Très souvent, les artistes gardent des objets dans lesquels ils puisent leur inspiration, ou encore des photos, des toiles, ou des cahiers. Mais les ateliers sont principalement remplis d'objets artistiques tels que des tubes de peinture, des pinceaux, des outils, etc⁹³. De plus, l'atelier peut être soit un lieu public où toute l'équipe de l'artiste s'y trouve comme l'atelier de Rembrandt ou encore de Pierre Paul Rubens, soit un lieu intime pour la création⁹⁴.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les scènes d'ateliers ont été un sujet important dans les œuvres du XVII^e et XVIII^e siècles. Les peintres mettaient en scène leurs propres lieux de création. Ces scènes d'atelier émergent d'une histoire de la pensée autoréflexive⁹⁵. Une des principales questions que ce sont posés les peintres de cette époque c'était de savoir comment représenter le tableau en cours de réalisation. Question qui préoccupe les cinéastes également soucieux de mettre en scène le processus de création.

Comme l'exprime Philippe Dubois, ces choix de mise en scène engagent de nombreux « enjeux majeurs notamment sur les régimes de visibilité, sur le sens de la

⁹² Korff-Sausse, Simone, « L'atelier de l'artiste », in *Le Carnet PSY*, vol. 5, n°199, 2016, p.23.

⁹³ *Ibid*, p.24.

⁹⁴ *Ibid*.

⁹⁵ Dubois, Philippe, *Le portrait de Dorian Gray de Albert Lewin*, Éditions Yellow Now, Crisnée, p.57.

monstration, sur les rapports peintres/toiles et spectateur/tableau⁹⁶ ». Ce sont des questions que les cinéastes vont encore se poser. Où placer la caméra, choisir de montrer l'ensemble de l'œuvre ou se focaliser sur le geste et donc décider de ne pas montrer l'œuvre dans son entièreté, choisir de montrer l'ensemble de l'atelier dans les détails ou avoir l'atelier uniquement comme décor global, etc. Toutes ces questions sont des questions de mise en scène et le cinéaste doit faire ces choix pour réaliser son film. Évidemment, les différents choix influencent grandement le discours du film.

Enfin, les dernières questions que doit se poser le cinéaste, mais aussi toujours le peintre, c'est de savoir où montrer le processus de création. En effet, l'œuvre picturale évolue dans différents endroits. Elle prend naissance dans l'atelier de l'artiste ou à l'extérieur sur une chevalet, ou au sol. Ensuite, elle est parfois exposée dans une galerie d'art ou chez un collectionneur et puis parfois par la suite, dans un musée. Chaque lieu a sa propre signification et son point de vue et influence la perception de l'œuvre.

Certains films ont exploré la mise en scène de l'atelier de l'artiste tels *Visite à Picasso* de Paul Haesaerts ou encore *Portrait d'un peintre dans son atelier* et *Portrait d'un peintre sous surveillance* de Boris Lehman. Ces films explorent différentes façons de mettre l'artiste au travail au sein de son lieu de création.

Le film de Paul Haesaerts s'ouvre sur une présentation de l'artiste. Ensuite, cette ouverture est suivie d'une présentation du lieu de travail de l'artiste et des alentours (*fig. 42, 43, 44*). Des plans d'ensemble fixes montrent les environs de l'atelier et ensuite l'artiste entrant dans son atelier (*fig. 45, 46 et 47*). Un panoramique le suit du regard. À nouveau, la caméra est l'œil du spectateur. Celui-ci s'introduit peu à peu dans l'intimité de l'artiste, jusqu'à entrer dans son atelier à Vallauris, dans le sud de la France. Nous voyons ensuite Picasso se déplacer dans son atelier et manipuler ses toiles (*fig. 48 et 49*). Cette mise en scène permet de rendre compte de la matérialité de l'art. La peinture est aussi un objet matériel et pas seulement un objet intellectuel et artistique. En deçà de sa signification, l'art possède une existence matérielle tangible, qui peut être touchée, vue et ressentie. Dans ce film, Picasso est présenté comme peintre, dessinateur et sculpteur mais il est surtout présenté dans son lieu de travail et dans sa corporalité. Nous continuons cette progression et Haesaerts nous montre ses sculptures en y insérant à chaque fois des croquis dessinés de celles-ci (*fig. 50, 51 et 52*). Ces

⁹⁶ *Ibid.*

présentations ont un caractère très didactique même s'il n'y a pas de commentaire, le spectateur est invité à admirer ces œuvres comme il ne les a jamais vues. L'artiste nous montre ses sculptures sous tous les angles et le cinéaste ajoute une information en alternant avec des plans des mêmes animaux (la chèvre, la chouette, les oiseaux) mais dessinés par l'artiste, selon parfois différents styles comme pour les oiseaux (*fig.54,55 et 56*). De plus, il est intéressant de souligner que les sculptures sont mises en mouvement et que celles-ci créent des jeux d'ombres sur les murs de l'atelier. Lorsque Picasso soulève une de ses sculptures, elle se dédouble par son ombre sur le mur (*fig. 53*). Les sculptures, par ces ombres, acquièrent une présence tridimensionnelle encore plus saisissante. L'ombre projetée agit comme une extension, un dédoublement de la sculpture elle-même, amplifiant son impact visuel. Ce jeu d'ombre nous rappelle que l'art ne se limite pas à l'objet physique mais qu'il interagit avec l'espace qui l'entoure.

Dans ce film, il y a plusieurs espaces différents dans lesquels les œuvres évoluent. Les parties du film qui permettent d'en apprendre plus sur l'art du peintre se déroulent dans des lieux tels que l'atelier ou le musée. Tandis que les parties centrées sur le geste créateur sont elles dans un espace plus neutre que nous ne saurions pas reconnaître. Il existe donc deux types d'espace, les espaces de la création et les espaces pour la création du film. Ces deuxièmes espaces seront analysés lorsque nous analyserons le geste de l'artiste.

Dans cette mise en scène, le cinéaste utilise le lieu de l'atelier comme lieu pour présenter l'artiste. Le titre de ce film est d'ailleurs évocateur. *Visite à Picasso*, il s'agit donc là bel et bien d'une visite guidée. Le cinéaste permet au spectateur d'accéder à une brève visite de l'atelier. Le peintre présente d'ailleurs ses œuvres face au spectateur. Cette visite se poursuit plus loin dans le film lorsque le spectateur est invité au musée Grimaldi. Le commentaire en voix-off de Gérard Philipe explique que ce musée est presque exclusivement consacré à Picasso et que nous pouvons y voir ses œuvres principales, des dessins et des poteries. Cette séquence rappelle la mise en scène de la séquence d'ouverture. Alors que les moments de création, nous le verrons, sont montrés de manière fixe, les séquences documentaires, les séquences de visite, elles, sont filmées principalement en mouvement. Les panoramiques sont assez lents et ils contemplent les alentours avant de rentrer dans le musée. La caméra suit le chemin à emprunter pour se rendre au musée. Elle montre d'abord la mer, elle se tourne vers un bâtiment et se rapproche. Ensuite, elle passe la grille pour se rendre

enfin à l'intérieur. La caméra est subjective, elle mime le regard du spectateur qui arriverait au musée. Le regard du spectateur se pose ensuite sur une œuvre triptyque, *Satyre, faune et centaure au trident* (1946). Une fois que le regard s'est posé dessus, tel un spectateur qui avancerait pour contempler l'œuvre de plus près, la caméra fait un travelling avant pour en distinguer les détails. Le spectateur peut ensuite contempler une céramique et enfin, la caméra passe par un encadrement de porte pour s'arrêter face à un bronze, *L'homme au mouton* (1943). Dans le musée, il n'y a pas de commentaire, le spectateur suit le parcours de la caméra en musique. C'est uniquement lorsque celle-ci passe dans l'encadrement de la porte pour faire face à *L'homme au mouton* que le commentaire compare la grandeur monumentale du bâtiment avec celle des œuvres de Picasso. S'ensuit une succession d'œuvres de l'artiste filmée en plans fixes.

La mise en scène du film de Paul Haesaerts offre donc une visite assez immersive dans l'atelier du peintre. Cependant, le cinéaste laisse une distance entre celui-ci et le spectateur. Il ne nous invite pas à contempler en détails l'atelier mais bien d'y passer discrètement alors que le peintre, lui, nous présente plusieurs de ces créations.

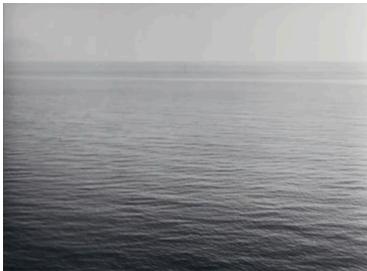


Fig.42



Fig.43

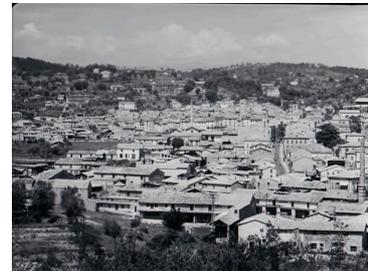


Fig.44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55

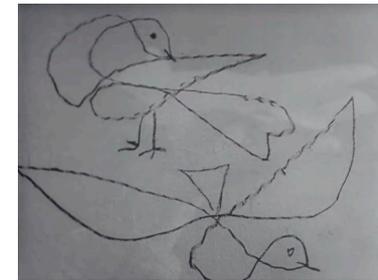


Fig. 56

Un film qui oppose totalement ce choix de mise en scène est celui de Boris Lehman, *Portrait du peintre dans son atelier*. Déjà fortement discuté dans le chapitre précédent, Boris Lehman choisit de montrer le processus de création de Arié Mandelbaum au travers de son atelier. Dans le synopsis de ce film, nous pouvons lire :

Ici la toile se confond avec l'écran, la peinture déborde de partout (sur les sols et le plafond, dans les photos, les livres et les objets familiers du peintre), elle-même envahie par la musique, transformée par elle. Tantôt bibliothèque du souvenir, tantôt musée, tantôt décor d'opéra ou scène de récital, l'atelier devient le magique miroir de l'art⁹⁷.

⁹⁷ Lehman, Boris, « Portrait du peintre dans son atelier », notes pour le coffret dvd *7 films de Boris Lehman*, 2 disques compacts, Re:voir, 2018.

En effet, à travers le regard du cinéaste, l'atelier du peintre est présenté comme un espace intime et personnel où la peinture « déborde de partout ». C'est un lieu de vie, d'inspiration et de réflexion où les traces de la création sont omniprésentes. Ce choix de mise en scène permet de percevoir le processus de création sous un angle différent, en se concentrant sur l'environnement du processus plutôt que sur l'œuvre picturale en elle-même. Effectivement, la peinture n'est jamais montrée. Le film se finira avec une séquence où le peintre fera le portrait du cinéaste mais à aucun autre moment nous le verrons en train de peindre. Le cinéaste a donc fait le choix de dresser le portrait du peintre au travers son atelier qui incarne l'essence-même de la création. À travers ce lieu qui est lui-même une création du peintre. Il a façonné son lieu de travail, il a pris le temps de le construire et c'est une de ses œuvres qui va continuellement évoluer.

Après une brève introduction sur le peintre, le film commence avec un gros plan sur des tubes de peintures. La caméra voyage ensuite vers des pinceaux, des photos, puis vers un miroir. Nous y percevons d'ailleurs la caméra de Boris Lehman dans le reflet. Mais dans ce reflet, nous voyons un peu plus de l'atelier. De profil une toile sur un chevalet, une chaise avec des croquis dessus, une table avec beaucoup de choses dessus. La caméra continue son voyage vers des toiles. Nous ne distinguons pas très bien la nature de ce que nous voyons. Il faut quelques secondes pour comprendre qu'il s'agit de toiles mises les unes à côté des autres. La caméra, toujours en gros plan, ne change pas d'échelle de plans donc parfois, durant quelques secondes, elle enregistre le blanc des toiles. Enfin, le peintre apparaît de dos d'abord. Il se tourne et la caméra poursuit son mouvement, le même mouvement que celui du début. Nous pensons d'abord qu'elle va alors rester sur le peintre mais elle continue sa trajectoire. Le panoramique circulaire s'arrête et la caméra s'avance vers une toile. Ce long panoramique est accompagné d'une musique de Esther Lamandier.

Durant les trente premières minutes du film sur quarante, une caméra se balade dans l'atelier, s'arrêtant sur certains détails et puis reprenant son cours, parfois accompagnée par la voix de la cantatrice, parfois accompagnée par le silence du peintre. C'est seulement durant les dix dernières minutes que le peintre discute avec le cinéaste et lui faire son portrait. Cette caméra représente les yeux du spectateur qui se balade lentement, découvrant ce lieu. Tout au long de ce film, nous sommes transportés par les mouvements de caméra qui nous invitent à la contemplation. Nous n'apprenons pas de manière explicite comment le peintre crée mais ce voyage dans l'atelier, nous amène à appréhender l'état d'esprit du peintre.

Au centre de ce tableau, Arié Mandelbaum. La caméra pénètre son univers, à l'aide de mouvements balayant son atelier, l'explorant dans ses moindres recoins, jusque dans son intimité. S'enfermer avec Arié, avec la solitude de l'artiste est peut-être la seule manière d'essayer d'entrer dans sa peinture. Ici pas d'explication, pas de biographie. Du peintre, on saura juste le nom, quelques gestes, quelques paroles, peu de chose, presque rien⁹⁸.

Bien qu'il n'y ait aucune information, la mise en scène de ce lieu si intime permet d'en savoir plus sur l'artiste. L'atelier est le lieu central de ce film. Il s'agit d'un espace créatif, rempli d'objets artistiques tels que des pinceaux, des tubes de peintures, des toiles, et diverses œuvres en cours ou achevées dont nous ne savons à peine distinguer les traits d'ailleurs. Mais, c'est aussi un endroit chargé d'émotions et de souvenirs et surtout l'empreinte du temps qui passe, de la solitude (*fig. 57, 58 et 59*). Comme le souligne Simone Korff-Sausse :

De tous les cadres, enveloppes et limites - généralement non perçus et certainement jamais questionnés - qui enferment et « font » l'œuvre d'art (l'encadrement, la marquise, le socle, le château, l'église, la galerie, le musée, le pouvoir, l'histoire de l'art, l'économie de marché, etc.), il en est un dont on ne parle jamais, que l'on questionne encore moins et qui pourtant, parmi tous ceux qui encerclent et conditionnent l'art, est le tout premier, je veux dire : l'atelier de l'artiste⁹⁹.

À travers ce portrait d'atelier, Boris Lehman offre un aperçu profond de la vie et de la personnalité du peintre tout en soulignant l'importance de l'espace construit par l'artiste dans le processus de création. Car cet espace façonné par l'artiste lui-même, façonne les œuvres futures de l'artiste.



Fig. 57



Fig. 58

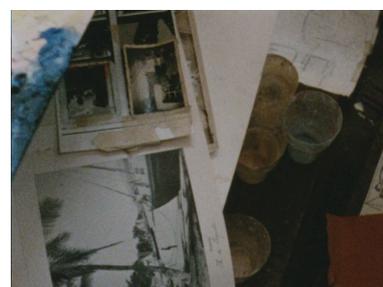


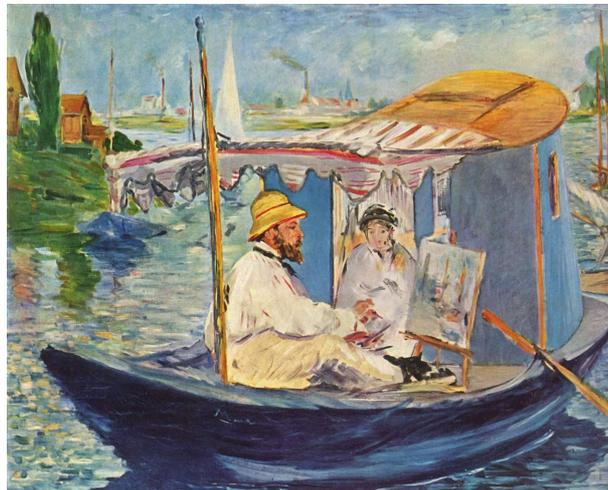
Fig. 59

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Korff-Sausse, Simone, « L'atelier de l'artiste », in *Le Carnet PSY*, vol. 5, n°199, 2016, p.23.

3.3.2. Le décor extérieur

Le processus de création ne se limite pas toujours à un atelier ou un espace intérieur. En effet, de nombreux artistes et créateurs trouvent leur inspiration en travaillant en extérieur. De célèbres peintres comme Claude Monet ou Vincent Van Gogh sont connus pour avoir peint une grande partie de leurs œuvres sur leur chevalet dans la nature. Monet a même créé ses propres jardins pour y peindre ses œuvres les plus célèbres, *Les Nymphéas*. Nous pouvons également citer le portrait réalisé par Édouard Manet nommé *Claude Monet peignant dans son atelier*. Nous y voyons Monet représenté sur un bateau, illustrant la grande importance accordée à la peinture en extérieur par les peintres impressionnistes.



Édouard Manet, *Claude Monet peignant dans son atelier*, 1874

Dans le film *Jackson Pollock 51* de Hans Namuth réalisé en 1951, le cinéaste a mis en scène l'artiste au travail à l'extérieur de son atelier. Pollock est un artiste peintre connu pour sa technique de *dripping*. Cette technique consiste à créer une œuvre en éclaboussant ou en faisant dégouliner de la peinture sur la toile. Ce film a été influent pour l'histoire de l'art car il est à l'origine de la définition de l'*action painting* car le geste de l'artiste est porté par une « dimension créatrice, temporelle et vivante de l'art¹⁰⁰ ».

Ce film commence par un bref panoramique qui montre une maison et une grange dans la campagne. Il s'agit de la maison et l'atelier de l'artiste (fig.60). Comme dans *Visite à*

¹⁰⁰ Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art : Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.23.

Picasso, nous imaginons que la caméra va rentrer dans l'atelier mais ce n'est pas le cas, le plan suivant montre une toile au sol déjà commencée. La toile est sur un espace bétonné dans de l'herbe (*fig.61*). Ensuite, le peintre se prépare à continuer sa toile. Le soleil permet de créer un jeu d'ombre sur le sol. Son art est très corporel et cela est accentué par le dédoublement de son corps avec son ombre. Cependant, le temps varie souvent et d'un plan à un autre, il fait parfois ensoleillé, parfois nuageux.

Ce qui est étonnant dans le choix de mettre en scène l'artiste au travail à l'extérieur ici c'est que nous pourrions penser que la nature, le paysage pourrait l'inspirer pour créer sa toile. Or, il n'observe jamais son environnement, sa tête est presque toujours baissée vers sa toile au sol. Cependant, ce choix pourrait s'expliquer dans la difficulté de la prise de vue dans son atelier. En effet, de ce que nous savons, Pollock avait aménagé sa grange en atelier mais celui-ci était très exigü. Il avait accumulé toutes ses toiles sur les murs de sa grange et son espace de travail était réduit à quelques centimètres autour de sa toile posée au sol¹⁰¹. En filmant l'artiste à l'extérieur, cela permet aux cinéastes d'être plus libres pour capter au mieux les gestes du peintre. De plus, à l'extérieur, la lumière naturelle permettait de ne pas devoir éclairer l'atelier qui n'était presque pas éclairé. La fenêtre était placée très haut dans l'atelier pour que Pollock se déconnecte au mieux du monde extérieur car le seul environnement qu'il désirait était celui de ses toiles, il ne voulait pas voir les paysages extérieurs¹⁰².

Le choix de filmer à l'extérieur est aussi déterminé par la dernière séquence. Pollock peint sur une vitre et Namuth est placé en dessus de cette vitre. Le fond de cette séquence est donc le ciel bleu. Le plafond de l'atelier n'aurait probablement pas convenu car celui-ci est en bois et ne permet pas une surface plane et claire qui aurait pu servir de « toile de fond ». Or, le ciel bleu, uni, permet un contraste assez prononcé avec la peinture noire de l'artiste (*Fig.62*).

¹⁰¹ Romus, Emmanuelle, *L'atelier d'artiste, esprit d'un lieu*, mémoire, Institut supérieur d'architecture Saint-Luc, 1989-1990, p.41.

¹⁰² *Ibid*, p.41 et 43.



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

3.3.3. Le studio de tournage

Dans les films sur l'art, le décor principal semble être l'atelier de l'artiste. Cependant, parfois l'espace de l'artiste se confond avec le lieu du tournage et le lieu de tournage devient alors l'atelier de l'artiste, créant ainsi un lien entre le processus créatif du peintre et le processus de réalisation cinématographique du cinéaste. C'est le cas du film de Clouzot, *Le Mystère Picasso*. Le décor de ce film est un décor d'atelier de peintre mais il ne s'agit pas de l'atelier de Picasso. Ce décor a été créé de toute pièce pour le tournage du film en « reproduisant les conditions de travail d'un peintre en atelier : nous voyons Picasso entouré de quelques œuvres, dont une posée sur un chevalet, placé de dos, assis sur une caisse de fortune et ceint du halo de fumée de sa cigarette, si bien que le spectateur a l'impression d'être introduit dans l'atelier du peintre¹⁰³ ». En créant ce décor, Clouzot instaure une certaine neutralité dans un atelier qui devient alors partagé où les deux artistes interagissent à leur manière. En effet, une des grandes questions de ce film est de savoir quel est l'auteur de ce film. *Le Mystère Picasso* se concentre sur le processus créatif de Picasso, mais il est également la création de Clouzot dans la mise en scène et la réalisation. Ce choix met en évidence le lien entre la création picturale et filmique des deux artistes. Comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, le film est une mise en abîme, Clouzot représente son travail dans son film. Ce film montre son propre tournage.

Ce décor est créé pour qu'au sein du processus de création de Picasso, Clouzot et son directeur de la photographie, Claude Renoir, puissent exercer aussi leur art. En effet, la lumière est travaillée comme pour un film de fiction. Celle-ci est très contrastée entre la lumière et l'obscurité comme nous pouvons le retrouver dans les films noirs ou les films

¹⁰³ Coquet, Michèle, « Le double drame de la création selon *Le Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot », in *Gradhiva*, vol. 20, n°2, 2014, p. 149.

expressionnistes. Ici, les contrastes permettent de mettre en évidence les toiles que l'artiste travaille. La lumière contribue à créer une atmosphère dramatique car les contrastes mettent en évidence des formes, crée des ombres ainsi que des effets de fumée avec la cigarette du peintre. Cela renforce le caractère mystérieux du processus de création. Par la lumière, le cinéaste, tel le peintre, peint son œuvre sur l'écran de cinéma. L'atelier est épuré et c'est la lumière qui le façonne et qui lui donne un caractère mystérieux (*fig. 63 et 64*).

Dans ce film, le processus de création n'est pas donc donné à voir à travers le véritable lieu de travail de l'artiste. Contrairement à de nombreux films sur l'art, où l'atelier de l'artiste est le décor principal et où nous pouvons observer l'artiste travailler dans son intimité, ici ce n'est pas le cas. Nous le verrons, les œuvres de l'artiste sont construites pour et par le cinéma. Le décor d'atelier conçu uniquement pour le tournage devient le lieu où l'artiste crée.



Fig.63

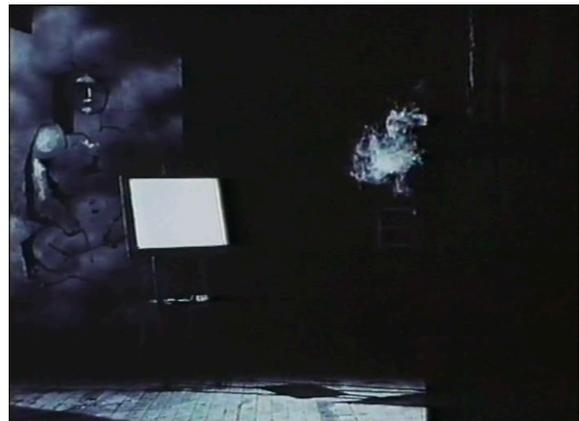


Fig.64

3.4. LE GESTE CRÉATEUR

Le geste du peintre a été mis en scène dans bon nombre de films sur l'art. Souvent de manière plus traditionnelle, où le cinéaste met en scène l'artiste en train de peindre sur sa toile de profil ou derrière son dos. Suivant ainsi ses gestes, avec une caméra descriptive, le cinéaste adopte une mise en scène plutôt documentaire. Cependant, certains films proposent des mises en scène novatrices. Tel est le cas dans les films *Visite à Picasso* de Paul Haesaerts et *Le Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot. De plus, la corporalité du geste de l'artiste a également été développée avec la notion d'*action painting* dans *Jackson Pollock 51* de Hans Namuth.

Visite à Picasso va au-delà de l'analyse de l'œuvre en tant que telle pour se concentrer sur le processus lui-même, en questionnant le geste et en cherchant à saisir la vision singulière de l'artiste.

Au-delà du dispositif élaboré par Paul Haesaerts, la mise en scène de ce film mérite d'être analysée tant il est complexe de montrer à l'image le processus de création d'un peintre. En effet, il est intéressant de voir que le film de Haesaerts est composé de deux moments. Le premier moment du film présente l'artiste et son œuvre en les replaçant dans un contexte historique et en décrivant son style¹⁰⁴. En effet, les films sur l'art, genre dans lequel s'inscrit *Visite à Picasso*, sont des films à portée didactique. Dans le film de Paul Haesaerts, le commentaire énoncé par Gérard Philippe permet de situer l'artiste dans son contexte historique et artistique tout en éclairant les différentes étapes de sa carrière, amenant ainsi le spectateur à une meilleure connaissance de la vie de Pablo Picasso et de son travail.

La seconde partie du film invite le spectateur à contempler. Contempler les gestes de l'artiste, l'œuvre qui se crée sous ses yeux. Cette deuxième partie se concentre sur le processus de création du peintre. Haesaerts, par son film a tenté de mettre en scène ce processus et l'artiste au travail plutôt que de mettre en scène l'objet statique qu'est le tableau peint. Pour ce faire, il crée un dispositif nouveau que Picasso expérimente pour la première fois avec ce film, qui permet au spectateur de voir les gestes du peintre. Il place une vitre transparente entre sa caméra et l'artiste et celui-ci peint dessus. La toile ne permet pas ceci

¹⁰⁴ Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p.158.

car la caméra doit se placer dans le dos ou sur le côté du peintre pour capter son geste. Picasso fait donc face à la caméra mais aussi au spectateur et muni de son long pinceau enduit de peinture blanche, Picasso commence à peindre. Paul Haesaerts a donc mis au point un dispositif permettant de voir les gestes de l'artiste de manière à ce qu'il soit face à la caméra, donc visible et non caché derrière sa toile. De ce fait, le moment de la création devient accessible aux spectateurs.

Dans ce film, la mise en scène amène petit à petit le spectateur dans le processus de création en lui présentant d'abord l'artiste, son lieu de travail, ses œuvres pour ensuite passer derrière la vitre et faire face aux mouvements et aux glissements de la main de l'artiste ainsi qu'aux expressions de son visage. Le rapport entre l'art et le spectateur est tout à fait nouveau grâce à ce film. En effet, dans une galerie ou un musée, le spectateur reste à distance de l'œuvre et surtout ne connaît rien du processus de création. Ici, Paul Haesaerts intègre le spectateur à ce processus en lui donnant une place privilégiée face à l'œuvre qui se crée devant lui. Avec ce film, « ce qui était autrefois caché, ou n'était accessible qu'à quelques proches de l'artiste, fait maintenant partie d'une mise en scène publique, un mode récent d'appréhension qui implique que le spectateur ait connaissance du processus pour comprendre pleinement le résultat¹⁰⁵ ». Cependant, nous le verrons, dans *Visite à Picasso*, il n'y a jamais de résultat et d'œuvre achevée, il est uniquement question de performance cinématographique conçue uniquement par et pour le cinéma. Donc, avec cette volonté de filmer le processus de création, « le statut du film sur l'art va se voir transformé par cette acception « performative » de l'œuvre, à laquelle il pourra désormais participer – la captation devenant le moyen, sinon d'expression, du moins de survivance des performances¹⁰⁶ ». C'est l'idée essentielle de ce film, il capte une performance de l'artiste. Par le dispositif de la vitre, le film permet à Picasso de créer une œuvre nouvelle, à part entière, qui n'existe que grâce au film. Contrairement à d'autres films sur l'art, il n'y a, ici, pas de distinction entre le film et l'œuvre de l'artiste car le film de Haesaerts, c'est l'œuvre.

La partie du film sur le processus de création est divisée en trois séquences dans trois espaces différents. La première se situe dans l'atelier du peintre, avec un fond monochrome

¹⁰⁵ Coquet, Michèle, « Le double drame de la création selon *Le Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot », in *Gradhiva*, vol. 20, n°2, 2014, p. 140.

¹⁰⁶ Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 23.

assez clair. Picasso est filmé en plan taille face à la caméra et peint à la peinture blanche des motifs familiers comme des oiseaux, des taureaux, des fleurs, des femmes. Le cadre, ici, tend à se confondre avec le cadre du tableau. En effet, dans l'expérience de Paul Haesaerts, l'écran de cinéma et la toile de peinture ont la même fonction¹⁰⁷. Dans *Visite à Picasso*, Haesaerts met en pratique cela et le cadre devient la toile sur laquelle Picasso peint. Or, ici, la toile est différente car transparente. La vitre permet de voir la main et le pinceau de l'artiste en premier plan sans que le corps de celui-ci n'entrave la perception de la toile et des traits qui se dessinent face à lui. Cette frontalité amène un rapport au spectateur particulier. En effet, comme nous l'avons dit, le spectateur est invité à entrer dans l'intimité du processus de création mais il y a tout de même une distance entre l'artiste et le spectateur. Ce dernier ne pourra jamais contempler le geste de l'artiste de près car celui-ci est toujours cadré de manière assez large. À l'heure actuelle, les moyens techniques ont grandement évolué et permettent de faire des ralentis ou des arrêts sur image qui peuvent constituer de nouvelles expériences sur la mise en scène du geste créateur. Cependant, François Campaux avait expérimenté les ralentis dans son film *Henri Matisse* réalisé en 1946. Le cinéaste montre une scène dans sa vitesse normale du peintre qui débute sa toile. Ensuite, cette même scène repasse mais ralentie. La voix off exprime alors ce que nous voyons très clairement :

Nous pouvons ainsi nous attarder à chacun des moments qui composent l'acte de la création. Divisé dans l'hésitation, en attente, en réflexion, en repentir et en reprise, un geste qui nous apparut tout à l'heure si déterminé et comme d'une seule coulée. Nous nous installons dans le courant même d'une pensée. Nous complaisons à ses méandres¹⁰⁸.

De plus, dans *Visite à Picasso*, l'artiste regarde parfois la caméra et cela brise le quatrième mur du cinéma. Cela donne un effet d'immédiateté et de voyeurisme, le spectateur assiste à quelque chose auquel il n'a peut-être pas le droit d'assister tellement l'acte est intime. La distance entre l'artiste et la caméra amplifie cette sensation du spectateur-voyeur. En peignant et en livrant le processus de sa création face à la caméra, Picasso se met à nu. Le film permet donc au spectateur de voir quelque chose qui n'est habituellement pas visible, le processus de création par le geste de l'artiste. Du point de vue sonore, le changement entre l'ouverture et le

¹⁰⁷ *Ibid*, p.160.

¹⁰⁸ Campaux, François, *Henri Matisse*, 1946.

début de la contemplation est ponctué par une musique plus rythmée. Celle-ci change de tonalité suivant ce qu'il peint.

La deuxième séquence se situe à l'intérieur d'un bâtiment, dans l'encadrement d'une porte. La caméra s'éloigne encore un peu plus, nous voyons Picasso debout tenant son pot de peinture dans sa main. Cet espace est intéressant car la vitre est placée dans l'embrasure de la porte provoquant un surcadrage de l'espace filmé. L'espace de l'artiste et la toile ne font plus qu'un et crée une ambiguïté troublante car l'univers de la peinture et le monde réel entrent en interaction¹⁰⁹. Et lorsque Picasso se relève pour terminer sa peinture, ces deux univers ne font plus qu'un et l'artiste s'efface derrière son œuvre. Haesaerts bouleverse le rapport à l'espace car ce surcadrage donne une certaine profondeur et une dimension supplémentaire. La peinture semble en effet prendre place en trois dimensions dans l'espace¹¹⁰. Cette technique nous plonge dans une réalité hybride où la frontière entre le monde réel et l'univers de la peinture devient floue. De plus, le cadre dans le cadre renvoie à la peinture elle-même car cela fait écho aux notions de cadrage, d'encadrement, de perspective. Le surcadrage établit une frontière visuelle, délimitant une partie de l'espace et mettant en valeur ce qui se trouve à l'intérieur. Le cadre dans le cadre peut faire penser à la manière dont les peintres utilisent le cadre de leur toile pour structurer leur composition.

Dans la troisième séquence de processus de création, Picasso se trouve devant un fond sombre et il commence à peindre, à nouveau en tenant son pot de peinture dans la main. Dans les trois espaces, le décor est chaque fois très épuré, il n'y a pas de profondeur de champ. Le corps et le geste de l'artiste sont mis au centre de l'image et donc au centre de l'attention du spectateur. Cette séquence est intéressante car elle est plus lente. Les gestes de Picasso sont plus lents, plus hésitants et l'œuvre elle-même prend plus de temps à se construire. Celle-ci est également beaucoup plus grande que les autres. Sa construction est montrée presque sans arrêt de montage. Parfois, le plan s'arrête et recommence un peu plus loin dans l'œuvre. Le temps de l'expérience cinématographique est donc différent du temps de la création¹¹¹. Paul Haesaerts alterne aussi entre des moments de création et des croquis ou des œuvres inachevées. Contrairement à la séquence d'ouverture commentée par une voix-off, dans ces

¹⁰⁹ Jacobs, Steven et Vandekerckhove, Joséphine, « Picturing Picasso : Revisiting Paul Haesaerts's Visite à Picasso (1950) », in *Screening the Art World*, Amsterdam University Press, 2022, p. 248.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Cette différence de temporalité sera énormément développée dans le film de Clouzot.

séquences, il n'y a aucun commentaire et les œuvres montrées parlent d'elles-mêmes car elles sont associées, par le montage, à ce que Picasso est en train de peindre sur la vitre. Pour Haesaerts, ajouter un commentaire sur l'œuvre filmée serait redondant car l'œuvre dit déjà tout. Cette association par le montage montre les différentes étapes d'une peinture. Le résultat n'est pas l'élément principal du film de Haesaerts, c'est bien l'ensemble du processus¹¹². Picasso dit lui-même qu'un « tableau n'est pas pensé ni fixé d'avance pendant qu'on le fait. Il suit la mobilité de la pensée. Fini, il change davantage, selon l'état de celui qui le regarde¹¹³ ». Cependant, durant toutes les séquences sur le processus de création, il n'y a que les moments où Picasso peint qui sont montrés, la réflexion n'est, à aucun moment, montrée à l'image. La caméra ne capte que les moments où le pinceau touche la vitre, le montage ne nous montre pas les moments de doutes, de pause et les décors sont trop épurés que pour que nous entrions réellement dans l'intimité de l'atelier. Le film de Haesaerts, comme son nom l'indique, est une visite. Le spectateur est invité à voir ce que le film lui donne à voir, rien de plus. Picasso propose une performance devant la caméra et donc le spectateur mais garde tout de même une certaine distance. D'ailleurs, l'artiste parle et regarde vers une hors-champ qui n'est jamais révélé, contrairement au film *Le Mystère Picasso* où Clouzot joue avec ce hors-champ. Le terme hors-champ est à saisir de manière générale, il est aussi ce que le peintre et le cinéaste décident de ne pas nous montrer dans le processus de création, dans la manière de peindre, dans l'atelier.

Dans ce film, Haesaerts accorde une grande importance au corps de l'artiste mais également à son esprit. Les différentes séquences de création montrent à quel point l'artiste a une facilité presque innée pour créer une nouvelle œuvre. Picasso est présenté dès le début du film comme un génie créateur. Comparé aux plus grands peintres et présenté comme sachant tout peindre, Picasso est considéré comme un grand créateur. Dans ce film, la question est de tenter de comprendre comment le geste artistique fonctionne et s'établit. De plus, le mythe du génie créateur, auquel ce film participe, renvoie au mythe du corps, « d'un corps maîtrisé, outil « parfait » de la création¹¹⁴ ». Dans le dictionnaire *Le Robert*, la définition de « génie » est : « aptitude supérieure de l'esprit qui rend quelqu'un capable de créations, d'inventions

¹¹² Jacobs, Steven et Vandekerckhove, Joséphine, « Picturing Picasso : Revisiting Paul Haesaerts's Visite à Picasso (1950) », in *Screening the Art World*, Amsterdam University Press, 2022, p. 245.

¹¹³ Mili, Gjon, *Picasso et la troisième dimension*, Éditions Triton, New-York, 1970, p.9.

¹¹⁴ Creissels, Anne, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », in *Ligeia*, vol. 121-124, n°1, 2013, p. 87.

qui paraissent extraordinaires ». Pour parfaire ce mythe du génie créateur, Picasso clôt le film de la même manière qu'il achèverait une toile. Il est ainsi considéré comme l'artiste de ses œuvres mais aussi en partie le metteur en scène de ce film. C'est de ses gestes et de son esprit que se crée le film. Par le cinéma, Picasso entretient le mythe de son personnage d'artiste génie¹¹⁵.

Par ce film, Haesaerts a tenté de filmer le processus de création plutôt que des œuvres statiques afin que le mystère de la création devienne accessible au spectateur. Cependant, malgré la mise en scène de l'ensemble du processus ainsi que la volonté du cinéaste de nous montrer comment celui-ci progresse dans l'esprit de l'artiste, le spectateur reste sans réponse. Un des obstacles à cette difficulté de rendre compte du processus de création à l'image, c'est le cinéma lui-même.

Dans l'ouvrage *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Céline Maes affirme que : « le film permet de transcrire l'esprit et de visualiser une partie du processus créateur¹¹⁶ ». Paul Haesaerts, par ce film, propose une expérience visuelle mais en aucun cas une représentation du processus créateur. En effet, à la même période, le photographe Gjon Mili prenait des clichés de Picasso en utilisant un dispositif proche de celui de Paul Haesaerts. Prises en augmentant le temps de pose, les photographies montrent les traits de Picasso obtenus à l'aide d'un pinceau lumineux tenu dans sa main, créant une œuvre face à l'objectif (*fig.65 et 65'*). De cette manière, par l'appareil photographique, « cette expérience parvient à enfermer le mouvement créateur dans une image fixe¹¹⁷ ». Le travail de Mili, de manière générale, est principalement centré sur la captation de la durée permettant au spectateur de s'imaginer le sujet en action. Cette démultiplication du corps de l'artiste permise par la longue exposition provoque un effet de mouvement. Le travail de Mili est tout à fait comparable au travail de la chronophotographie dont les précurseurs sont Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey et Georges Demeny. Dans les deux cas, le processus d'exécution, ici créatif et sportif, ne sont plus au centre du travail des photographes. Il s'agit en effet du geste qui est mis en avant par la décomposition du mouvement. Pour les deux cas,

¹¹⁵ Jacobs, Steven et Vandekerckhove, Joséphine, « Picturing Picasso : Revisiting Paul Haesaerts's Visite à Picasso (1950) », in *Screening the Art World*, Amsterdam University Press, 2022, p. 244.

¹¹⁶ Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p.157.

¹¹⁷ Perrier de la Bâthie, Pierre-Emmanuel, « La photogénique de l'artiste en action : six exemples de l'acte créateur photographié au XX^e siècle », in *Les Cahiers de l'École du Louvres*, vol.2, 2013, p.1.

les sujets ont effectué leurs mouvements dans l'unique but de faire partie de l'expérience photographique. À la manière de ces photographies, les œuvres composées sur la vitre dans *Visite à Picasso* ne sont créées que pour le cinéma et pour l'expérience cinématographique. Paul Haesaerts, par son dispositif, permet de montrer les gestes du peintre lorsqu'il dessine d'un seul trait, d'une seule couche et d'une seule couleur. En effet, « les images de Mili, de même que celles, animées, de Haesaerts, restituent l'acte de dessin et son mouvement par l'enregistrement sur la pellicule de sa trace lumineuse¹¹⁸ ». Michèle Coquet met bien là l'accent sur le fait que ce n'est pas le processus de création qui est restitué mais bien l'acte de dessin.



Fig.65



Fig. 65' Gjon Mili, *Pablo Picasso* faisant des graffitis lumineux dans son atelier à Antibes, janvier 1949.

¹¹⁸ Coquet, Michèle, « Le double drame de la création selon *Le Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot », in *Gradhiva*, vol. 20, n°2, 2014, p. 145.

Le geste artistique de Picasso fascine notamment Henri-George Clouzot dans son film *Le Mystère Picasso*, dans lequel il s'immerge littéralement dans la toile de l'artiste pour capturer son processus créatif. Ce film est remarquable car il repose sur un dispositif novateur, hérité de celui de Haesaerts. Durant septante minutes, le film dévoile le génie créatif de Picasso. À l'instar du film de Haesaerts, *Le Mystère Picasso* propose une performance artistique unique. Cependant, les deux films sont tout de même différents notamment dans la mise en scène du geste créateur de Picasso.

En effet, alors que le dispositif de Haesaerts permettait de voir par transparence le dessin en train de se créer sans être dérangé par le dos ou la main du peintre, le dispositif de Clouzot, lui, consiste à mettre une toile entre l'artiste et la caméra. Avec des feutres et de l'encre qui transpercent la toile sans baver, Picasso peut créer des œuvres face à la caméra (fig.66 et 67). Ce qui diffère du dispositif c'est la transparence. Dans *Visite à Picasso*, la vitre transparente permettait de voir l'artiste derrière son œuvre, donc ses gestes, son attitude, ses expressions. Or, dans *Le Mystère Picasso*, la main et le corps de l'artiste ne sont pas visibles car la toile est opaque. Ce qui est visible, c'est juste ce que Picasso est en train de dessiner. Ainsi : « On pouvait filmer une toile à l'envers et assister ainsi, secrètement à l'œuvre en création¹¹⁹ ». Ce dispositif donne la sensation que l'œuvre se crée comme par magie, tel un film d'animation.

Cette comparaison pourrait sembler réductrice pour un artiste tel que Picasso mais cette mise en scène du processus de création comporte des similitudes avec les premiers films d'animation des années 1900, notamment avec *Fantasmagorie* (1908) d'Émile Cohl. En effet, dans le film de Cohl, la main du dessinateur apparaît et crée son personnage que nous verrons ensuite évoluer, se métamorphoser et finalement être recollé par les mains du dessinateur¹²⁰. La création artistique est toujours renvoyée aux mains de son créateur. Dans le film de Clouzot, l'artiste est d'abord présenté, par sa présence corporelle dans le décor d'atelier créé pour le film. Ensuite, il s'avance vers une toile blanche et commence à créer une œuvre. La caméra est placée derrière l'artiste mais nous ne voyons que sa main. Ses œuvres vont ensuite « prendre vie » après le générique. Les traits commencent à se dessiner

¹¹⁹ Marchand, Françoise, « L'obscurité de la toile blanche. Dans *Le Mystère Picasso*, d'Henri Georges Clouzot (1955) », in *Entrelacs*, n°7, 2009, p.3.

¹²⁰ Mouëllic, Gilles et Le Forestier, Laurent (éd.), *Filmer l'artiste au travail*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p.350.

mais contrairement aux films d'animation, évidemment les traits de Picasso ne vont pas être animés grâce au procédé d'image par image qui consiste à dessiner, ensuite couper la caméra, puis redessiner le personnage avec des variantes et ainsi de suite. Les dessins de Picasso prennent vie de manière statique. Une histoire se crée au fur et à mesure que le peintre dessine ses traits. Cette mise en scène, montrer l'artiste et ensuite laisser l'œuvre prendre vie, se retrouve dans beaucoup de films d'animation dans les années 1910. En effet, le geste du dessinateur est montré au début du film pour ensuite laisser place à la création, mise en scène par des trucages filmiques qui apparaît alors comme un mystère, comme de la magie¹²¹.

En effet, Picasso est présenté comme un prestidigitateur et sa peinture est considérée comme une aventure périlleuse¹²². Dans son prologue, la voix off d'Henri-Georges Clouzot énonce ceci :

Vous allez voir, c'est une drôle d'aventure que celle du peintre. Il marche, il glisse, en équilibre sur la corde raide. Une courbe l'entraîne à droite. Une tâche l'entraîne à gauche. S'il rate son rétablissement, tout bascule, tout est perdu. Le peintre avance en tâtonnant comme un aveugle, dans l'obscurité de la toile blanche. Et la lumière qui naît peu à peu, c'est le peintre qui la crée paradoxalement en accumulant les noirs. Pour la première fois, ce drame quotidien et confidentiel de l'aveugle de génie va se jouer en public, puisque Pablo Picasso a accepté de le vivre aujourd'hui devant vous, avec vous¹²³.

De cette manière, Clouzot apparaît comme un bonimenteur faisant l'annonce d'un spectacle dans le but d'appâter le public. Le lexique utilisé par celui-ci fait vraisemblablement penser à celui du cirque ou de la foire. Par ces mots, l'artiste semble se préparer à une performance acrobatique audacieuse. En qualifiant Picasso d'acrobate ou de prestidigitateur, Clouzot établit une analogie entre l'acte de peindre et celui de réaliser un tour de magie ou acrobatie, participant ainsi au mystère autour du processus de création. Les œuvres du peintre sont dépeintes comme un processus mystérieux où le peintre jongle avec les traits et les formes pour créer un équilibre parfait sur la toile. Et comme le dit le cinéaste, « s'il rate son rétablissement, tout bascule, tout est perdu ». De plus, il est également présenté comme un funambule évoluant sur sa corde raide. Cette image évoque la justesse que l'artiste doit avoir

¹²¹ *Ibid*, p.351.

¹²² Coquet, Michèle, « Le double drame de la création selon Le Mystère Picasso (1956) d'Henri-Georges Clouzot », in *Gradhiva*, vol. 20, n°2, 2014, p. 149.

¹²³ Clouzot, Henri-Georges, *Le Mystère Picasso*, 1955.

en exécutant sa toile. Chaque geste du peintre peut être déterminant, il doit trouver l'équilibre, et la moindre erreur peut entraîner la chute de l'œuvre.

De plus, ce film adopte des caractéristiques du film à suspense. Clouzot parle de « drame quotidien et confidentiel » pour parler de l'acte créatif. Ce drame commence dès que le geste de l'artiste entre en scène. À travers cette toile blanche, des traits jaillissent de manière imprévisible, tantôt à droite, tantôt à gauche. Chaque trait devient un moment d'attente du suivant car notre esprit tente de prédire et de deviner le prochain geste de Picasso. L'artiste nous surprend et nous maintient ainsi en haleine. Dans son article sur *Le Mystère Picasso*, Bazin écrit :

Tout le principe du film, en tant que spectacle et même, plus précisément, que « suspense », tient dans cette attente et cette surprise perpétuelle. Chaque trait de Picasso est une création qui en entraîne une autre non comme une cause implique un effet mais comme la vie engendre la vie. Processus particulièrement sensible, dans les premiers stades des tableaux quand Picasso en est encore au dessin. La main et le crayon étant invisibles, rien ne décèle leur place que le trait ou le point qui apparaît et très vite, l'esprit cherche plus ou moins consciemment à deviner et à prévoir, mais toujours la décision de Picasso déroute totalement notre attente. On croit la main à droite et le trait apparaît à gauche. On attend un trait: surgit une tache; une tache: c'est un point¹²⁴.

Au niveau sonore, seuls les crissements des feutres se font entendre, ce qui accentue d'autant plus ce suspens. Le silence qui entoure ces gestes renforce l'attention du spectateur. Cette combinaison visuelle et sonore crée donc une atmosphère de suspens et d'anticipation. Le spectateur devient alors observateur attentif d'une performance en temps réel, avec la sensation d'être plongé dans l'intimité du processus de création.

Dans la seconde partie du film, Clouzot adopte une autre mise en scène, laissant tomber les feutres, pour laisser place aux peintures à l'huile. Nous ne verrons ainsi plus les traits se faire directement par l'artiste. Il filme l'évolution des œuvres en coupant au montage de manière à ce que les différents plans se succèdent pour ainsi voir la création de celle-ci. Comme l'exprime Philippe Fauvel :

¹²⁴ Bazin, André, « Un film bergsonien : Le Mystère Picasso », in *Cahiers du cinéma*, n°60, 1956, p.25-26

La ligne est vivante. Picasso nous donne à voir les profils, nous apprend à voir les formes, à comprendre ce qui n'a pas de modèle autre que les objets de son imagination. Ce qui est privilégié ici, c'est l'esquisse perpétuelle, qui livre l'esprit de l'œuvre. D'esquisse en esquisse, à la recherche du trait déterminant, et déterminé par lui seul, Picasso se moque du temps du film¹²⁵.

Il est donc intéressant de voir que Clouzot, dans son montage, a laissé place aux hésitations, aux reprises, aux effacements et aux transformations d'un dessin vers un autre (*fig. 68, 69 et 70*). Le peintre construit et déconstruit ses formes en superposant ses traits, en recomposant ses toiles au fur et à mesure de son cheminement. Cela intensifie les propos de Clouzot sur le caractère périlleux et dangereux de l'art. Car nous le voyons, Picasso rate parfois ses dessins et les recommence. Cependant, le geste de l'artiste n'est quasiment jamais montré à l'image dans ce film. La caméra suit « le cheminement de la main fantôme d'un créateur sans ressentir tout l'effort de son acuité visuelle, ni voir son front serré par la puissance de son imagination¹²⁶ ». En effet, ce film n'apprend rien de la gestuelle de l'artiste ou de son rapport corporel avec sa toile.

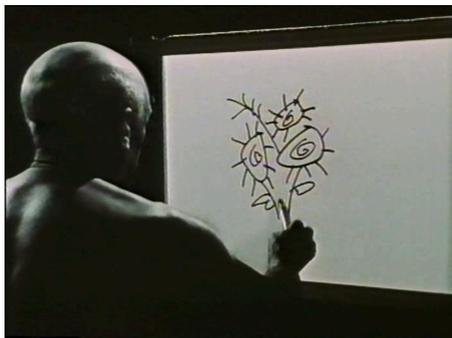


Fig. 66

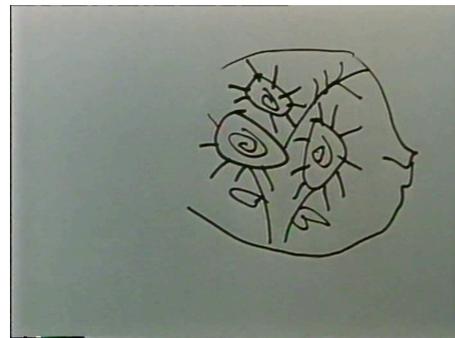


Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70

¹²⁵ Coquet, Michèle, « Le double drame de la création selon Le Mystère Picasso (1956) d'Henri-Georges Clouzot », in *Gradhiva*, vol. 20, n°2, 2014, p. 147.

¹²⁶ Fauvel, Philippe, « Le Mystère Picasso : De la tyrannie de la réalité, en peinture, à la litanie de la peinture, en réalité », in *Positif*, n°579, 2009, p.98.

Contrairement à cette absence de corporalité dans la mise en scène du geste créateur de Clouzot, Hans Namuth puise justement dans la corporalité de Jackson Pollock pour réaliser son film *Jackson Pollock 51* en 1951. La volonté du cinéaste dans son film est de montrer comment l'artiste travaille et comment son corps s'articule dans la création de ses œuvres. De plus, le cinéaste a, comme Paul Haesaerts, eu recours au dispositif de la vitre transparente pour filmer le geste de l'artiste.

En effet, Namuth a, lui aussi, utilisé une vitre placée entre l'artiste et la caméra pour rendre compte du processus de création de l'artiste. Sauf que l'enjeu dans ce film, c'est de montrer le processus de création de Jackson Pollock, adepte de la technique du *dripping*. La difficulté était donc de savoir comment placer la vitre pour qu'elle soit au sol pour que le peintre puisse peindre à sa manière. En parlant de ce film, Namuth disait :

Montrer le peintre en train de peindre n'était pas suffisant. Je voulais davantage; je voulais le montrer *dans* la toile – venant vers vous – à travers le tableau. Mais comment? Un soir, je trouvai la solution. Si Jackson acceptait de peindre sur du verre, je pourrais le photographier par en dessous. [...] Après maints essais infructueux, je trouvai finalement comment je devais m'allonger sur le dos avec la caméra sur la poitrine, et le filmer juste au-dessus de moi¹²⁷.

En effet, il fallait que la vitre soit en dessous de l'artiste car Pollock renverse la peinture sans toucher la toile. Il doit alors avoir une certaine distance entre sa toile et lui-même.

Ce film contribue à la définition de la notion d'*action painting*¹²⁸. L'*action painting* désigne la peinture gestuelle ou encore la manière dont l'artiste utilise son corps dans l'élaboration de son œuvre. Ce qui est intéressant dans ce travail c'est que l'œuvre n'est pas réduite à son résultat final. Une œuvre d'action painting est considérée comme une performance et non pas comme un objet¹²⁹. *Jackson Pollock 51* illustre bien cette notion en mettant en avant le corps de l'artiste au sein de son processus. Ainsi, au travers de ce film, le réalisateur rend visible la manière dont le corps de l'artiste s'engage dans l'élaboration de ses œuvres.

¹²⁷ Coquet, Michèle, « Le double drame de la création selon Le Mystère Picasso (1956) d'Henri-Georges Clouzot », in *Gradhiva*, vol. 20, n°2, 2014, p. 142.

¹²⁸ Mouëllic, Gilles et Le Forestier, Laurent (éd.), *Filmer l'artiste au travail*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p.10.

¹²⁹ *Ibid.*

Le film commence sur un plan en contre-plongée, la vitre entre l'artiste et la caméra. La main de l'artiste écrit « Jackson Pollock 51 » (*Fig. 71*). Un élément ici qui relève plutôt de l'anecdote que de l'analyse cinématographique est que cette signature écrite aurait dû être écrite à l'envers mais les cinéastes ont inversé l'image pour qu'elle apparaisse à l'endroit pour le spectateur. La main de l'artiste est donc elle aussi inversée, comme cela sera confirmé dans la suite du film. Cette mise en scène de la signature écrite par la main de l'artiste sera utilisée dans certains films sur l'art, en ouverture de film comme *Portrait du peintre dans son atelier* ou comme clôture de fin dans *Visite à Picasso, Le Mystère Picasso*.

Ensuite, un panoramique nous présente son lieu de travail, dans la campagne, une ferme et une grange. Le peintre arrive devant sa toile au sol, déjà entamée. La caméra cadre pour ne voir que la toile et ses jambes. L'artiste s'assied sur son tabouret et prend ses chaussures. Tout est déjà préparé. Ses chaussures, son tabouret, ses pots de peinture. Dans ce film, ce qui importe c'est le corps de l'artiste et comment celui-ci réagit avec son environnement. La mise en scène de ce corps dans ce plan peut faire penser à la mise en scène que l'on ferait d'une performance de danse. En effet, la caméra est focalisée sur les jambes de l'artiste, insistant sur son importance. De plus, il y a une certaine frontalité que nous ne retrouvons dans les captations de spectacles de danse.

Ensuite, l'insert d'un gros plan¹³⁰ sur les chaussures tachées de peinture met d'autant plus en évidence l'importance des pieds dans cette séquence. Tel un danseur chaussant ses chaussures, Pollock met ses chaussures de travail, s'apprêtant à accomplir sa performance. La caméra effectue un panoramique et dévoile l'artiste entièrement. Après s'être préparé en allumant sa cigarette, en fixant sa toile au sol et en mélangeant ses peintures, la danse de l'artiste commence. La caméra suit alors tous les mouvements de va-et-vient en se focalisant tantôt sur les jambes de l'artiste, tantôt sur ses pieds, tantôt sur sa tête. Le corps de l'artiste sort souvent du cadre car la caméra essaie d'anticiper ses mouvements. Ses gestes ont l'air chorégraphiés mais changent de rythme au fur et à mesure de l'élaboration de son œuvre (*fig. 72-76*).

La séquence suivante commence sur l'ombre du corps de l'artiste au travail. Cette ombre met en avant les efforts physiques que demandent la technique de *dripping*. Mais

¹³⁰ Il s'agit ici d'un faux raccord dans le mouvement. Au plan précédent, nous voyons Pollock prendre ses chaussures en main et ce gros plan montre les chaussures seules statiques dans l'image.

Pollock décrit cette technique en disant : « Avec la toile sur le sol, je me sens plus proche d'un tableau, j'en fais davantage partie. De cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des quatre côtés, et être dans le tableau, comme les Indiens de l'Ouest qui travaillaient sur le sable¹³¹ ».

C'est pour cela que Namuth a voulu développer le dispositif de la vitre avec Pollock pour qu'il puisse être représenté dans son œuvre. La caméra placée sous l'artiste, celui-ci d'un mouvement de main établit les gestes qu'il va réaliser avec son bâton enduit de peinture. L'image s'inverse ensuite et le peintre commence ses mouvements. De la même manière que dans le film de Paul Haesaerts, cette vitre permet de voir l'artiste au sein de son processus de création, voir ses mouvements, ses expressions du visage. Cependant, le peintre remplit tellement la vitre de peinture que nous ne le distinguons presque plus derrière la couche de peinture noire (*fig. 77*). Ensuite, le peintre expérimente en plaçant des objets sur la vitre pour ainsi guider ses mouvements autour de ceux-ci (*fig. 78 et 79*). Pour clôturer le film, Pollock peint autour de la signature qu'il avait réalisée au début du film.

Ce film nous montre donc le processus créatif de Pollock à travers le rapport que son corps entretient avec ses œuvres. En plus de son pinceau, son corps est un outil essentiel pour l'élaboration de ses œuvres. Ce film est un enregistrement de l'œuvre entière de Pollock. Sa toile aussi est considérée comme l'enregistrement de tout ce travail corporel. De plus, ce travail corporel semble guidé par des réflexions intérieures, par une sorte de transe. Ce film propose donc une nouvelle approche du processus de création picturale en démontrant que l'art ne relève pas uniquement d'un processus mental ou issu du génie artistique mais qu'il peut aussi être corporel¹³².

¹³¹ Coquet, Michèle, « Le double drame de la création selon *Le Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot », in *Gradhiva*, vol. 20, n°2, 2014, p. 141.

¹³² Reckwitz, Andreas, « Du mythe de l'artiste à la normalisation des processus créatifs : contributions du champ artistique à la genèse du sujet créatif », in *Trivium*, n°18, 2014.



Fig. 71



Fig. 72



Fig.73



Fig.74



Fig.75



Fig.76



Fig.77

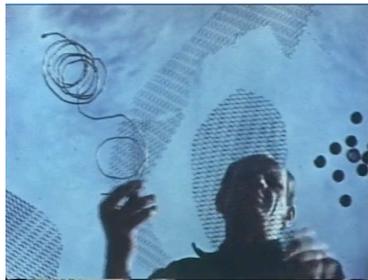


Fig.78



Fig.79

CHAPITRE 4

L'APPORT DE LA FICTION DANS LA MISE EN SCÈNE DU PROCESSUS DE CRÉATION DU PEINTRE

4.1. INTRODUCTION

La fascination pour la peinture et la création artistique a beaucoup inspiré les cinéastes de fiction. Ils ont en effet, à l'instant de la littérature et de l'histoire, voulu retracer les vies d'artistes et proposer une biographie filmée de ceux-ci. De nombreux films se sont plongés dans la vie de figures majeures historiques telles que Rembrandt, Van Gogh et Le Caravage ou encore plus contemporaines telles que Jackson Pollock, Frida Kahlo, Francis Bacon. Tous ces films participent toujours au mythe du génie créateur et au mystère de la création artistique, faisant le portrait de ces différents peintres, du peintre de génie au peintre torturé.

Après le visionnement de plusieurs films de ce genre, le premier constat était que les cinéastes ont tendance à se focaliser davantage sur la vie personnelle des personnages que sur leur art proprement dit. Ils mettent en lumière certains drames personnels qui peuvent ainsi rendre l'histoire parfois plus accessible au public. Souvent, nous comprenons que leur créativité et leur art résultent de leurs expériences de vie.

Cependant, ce choix narratif tend à oublier l'élément principal de la vie de ces artistes qui est leur art. Celui-ci est souvent mis au second plan, devenant ainsi presque un détail de leurs vies. Les œuvres des artistes, leur signification, leur processus sont souvent effacées derrière les drames et les péripéties des artistes. Cela peut donc parfois donner l'impression que leurs œuvres ne sont que des conséquences de leur vie, plutôt que d'être une expression profonde.

Certains films parviennent à trouver un certain équilibre entre les deux, en montrant comment la vie et l'art des artistes s'influencent mutuellement. C'est pour cela que ce chapitre focalise sur des films qui ont donné une place importante à l'art et au processus de création du peintre. L'acte de peindre est mis en scène ce qui permet une analyse intéressante qui mènera à des questionnements sur cette mise en scène, étudiée dans les films sur l'art, au sein de films de fiction.

De plus, de nombreux autres films de fiction sur des peintres fictifs cette fois-ci ont énormément contribué à la recherche sur la mise en scène du processus de création, du geste de l'artiste et du rapport entre le peintre et son modèle. En créant des personnages fictifs, les

cinéastes ont eu l'occasion de repousser les limites de l'expression artistique à l'écran, explorant de nouvelles formes visuelles pour représenter le processus de création.

4.2. L'APPROCHE DOCUMENTAIRE

Un des principales questions en analysant certains biopics et films de fiction sur la vie d'artistes était de voir à quel point le cinéaste tente de rendre compte de la véracité des propos notamment en tentant une approche documentaire dans leur fiction. Tout d'abord, ce genre de film nécessite de grandes recherches et beaucoup de documentation en amont. Ils recueillent le plus d'informations précises possibles en collaborant avec des historiens, des historiens de l'art et même parfois des peintres. Cette démarche permet de restituer le contexte historique ainsi que le geste du peintre et l'atmosphère de l'atelier avec fidélité afin d'offrir une vision la plus authentique possible de la création artistique de l'artiste.

Dans certains films, les cinéastes adoptent une mise en scène qui tend vers une approche documentaire. C'est notamment le cas du film de Peter Watkins, *Edvard Munch* sorti en 1974. Ce film retrace la jeunesse du peintre norvégien expressionniste Edvard Munch. Bien que ce film présente les nombreuses histoires amoureuses de Munch ainsi que les drames que subit sa famille, Watkins met en avant la création du jeune artiste, incompris de ses contemporains.

Ce film est intéressant dans sa mise en scène car le cinéaste mêle la fiction au documentaire. Pour mieux comprendre ce film, il faut savoir que Peter Watkins est connu pour un grand nombre de docufictions¹³³. C'est donc un genre cinématographique qu'il maîtrise parfaitement, notamment avec son film *La Bombe* (1966). Il se spécialise aussi dans le genre du film historique et le genre de l'uchronie avec des films tels que *La Commune (Paris, 1871)* (200) et *Punishment Park* (1971). Ce cinéaste aime donc mêler des éléments documentaires et historiques à la fiction. Il questionne ainsi la véracité de son cinéma et joue sur l'ambiguïté que cela crée dans son cinéma¹³⁴.

¹³³ C'est un genre cinématographique qui repose sur des éléments documentaires qui contient des éléments de narration fictifs.

¹³⁴ Il est certain que le travail de Peter Watkins mériterait plus ample analyse ou un travail qui lui serait entièrement dédié mais ce présent travail se focalise sur la mise en scène du processus de création de l'artiste peintre et est donc contraint à rester dans cette voie analytique.

Dans *Edvard Munch*, tout repose sur cette mise en scène dite « documentaire ». Peter Watkins met en garde, à juste titre, la notion de documentaire. En effet, celui-ci affirme que « la majorité des documentaires sont tout aussi construits — et le plus souvent au moins aussi manipulateurs — que les films hollywoodiens¹³⁵ ». En effet, un enregistrement audiovisuel de la réalité, aussi brut soit-il, résulte toujours de la mise en scène. La nature d'un film ne dépend pas du rapport que ce film entretient avec le réel mais plutôt du rapport établi entre ce film et le spectateur. C'est la lecture que fait le spectateur d'une œuvre qui en détermine la nature fictionnelle ou documentaire¹³⁶. Le cinéaste tente alors de jouer de cette ambiguïté de réalité documentaire en mettant en scène ses films « comme s'ils se « passaient sous nos yeux » — tout en insérant dans cette illusion un certain nombre d'éléments perturbateurs qui, non sans ambiguïté, en dévoilent le côté construit et fictionnel¹³⁷ ».

C'est cette mise en scène de la vie de l'artiste comme si elle « se passait sous nos yeux » qui est intéressante à analyser. Car, en effet, la manière de filmer est parfois empruntée au style documentaire. La caméra portée à l'épaule par le directeur de la photographie Odd Geir Sæther donne une sensation d'enregistrement en prise de vue directe. Comme si les images étaient filmées en fonction de ce qu'il se passait sur le moment. Cette caméra permet une fluidité de mouvement ainsi qu'une proximité avec les personnages. La caméra à l'épaule permet de ressentir les mouvements et secousses légers créés par le corps de Odd Geir Sæther. Cet effet nous fait nous rendre compte de la présence du dispositif cinématographique et c'est parfois cela qui permet au spectateur d'établir une lecture documentariste des images qu'il est en train de voir. De plus, les regards vers la caméra brise d'autant plus ce quatrième mur et renforce la présence de l'équipe de tournage. Ce quatrième mur sera à nouveau brisé lors des séquences d'entretien où les personnages sont filmés face à la caméra et racontent leur histoire. Il est intéressant de savoir que tous les acteurs sont des non-professionnels et que Watkins leur a laissé beaucoup de libertés dans les improvisations¹³⁸.

Un autre élément de mise en scène qui revient très souvent dans ce film, c'est l'utilisation du zoom. Ce procédé permet de simuler des ajustements de mise au point et de

¹³⁵ Watkins, Peter, « Auto-interview de Peter Watkins », notes pour le dvd *Edvard Munch*, 2005, p. 5.

¹³⁶ Odin, Roger, « Film documentaire Lecture documentariste », in *Cinéma et Réalités*, CIEREC, Saint-Etienne, 1984, p.264.

¹³⁷ Watkins, Peter, « Auto-interview de Peter Watkins », notes pour le dvd *Edvard Munch*, 2005, p.6.

¹³⁸ *Ibid*, p.13.

cadrage en temps réel. Le zoom peut donner l'illusion que les événements se déroulent réellement sous les yeux du spectateur, renforçant le caractère documentaire de ce film. Mais il peut également être un outil révélateur du réel. Le zoom peut donc mettre en évidence qui pourraient ne pas être vus immédiatement. Il permet ainsi de se rapprocher d'un visage et de capter ses expressions, de se focaliser sur des éléments permettant au spectateur de les remarquer et de les comprendre. Il permet aussi de créer un effet dramatique révélant soudainement quelque chose d'inattendu dans la scène.

Les moments de création sont nombreux et sont également souvent filmés à la caméra à l'épaule, en utilisant des zooms et le peintre regarde souvent la caméra. Une caractéristique que nous retrouvons dans ce film, c'est l'utilisation de gros plans, ne laissant pas d'échappatoire aux personnages. La caméra donne l'impression de s'introduire dans leur intimité et cela est accentué par les nombreux regards caméra de ceux-ci. Watkins utilise ainsi des plans rapprochés sur les coups de pinceaux ou de crayons ainsi que sur le visage expressif de Munch. De plus, le réalisateur exploite et maîtrise également parfaitement le montage pour établir des parallèles entre les œuvres de Munch et les événements de sa vie personnelle et ainsi donner la sensation que nous sommes dans la tête du peintre, dans ses angoisses et ses souvenirs. Comme l'explique Joseph Gomez : « grâce au montage, les leitmotifs reviennent telle une danse et certains plans réapparaissent régulièrement pour montrer combien ces expériences fondamentales hantaient Munch et que si les expériences en elles-mêmes ne sont pas universelles, les émotions qu'elles génèrent le sont¹³⁹ ». De plus, durant tout le film, Watkins représente les différentes étapes du processus de création du peintre en montrant Munch dessiner, graver sur du bois et peindre. Un dernier aspect intéressant du film est le travail sonore. Watkins travaille beaucoup le son asynchrone justement pour créer davantage la sensation d'être dans la tête de l'artiste. Les temporalités se confondent, le passé empiète sur le présent par les flashbacks et les sons asynchrones. De plus, une voix off accompagne tout le film. Cette voix apporte des détails sur la vie de Munch et sur la société dans laquelle il évolue. C'est également cette voix qui permet de créer une ambiguïté sur la nature de ce film car dans une lecture documentarisante, l'important est le statut que le spectateur donne à l'énonciateur. Si le spectateur considère que l'énonciateur du film fait partie de sa réalité et

¹³⁹ Gomez, Joseph, « Edvard Munch de Peter Watkins : le réalisateur, le sujet et nous », notes dans les bonus du DVD *Edvard Munch* de Peter Watkins.

appartient au même monde que lui, alors le spectateur regardera le film comme un documentaire¹⁴⁰. Dans le film de Watkins, cette voix-off porte à confusion car le spectateur a tendance à se dire que le narrateur appartient à sa réalité étant donné qu'il s'agit du réalisateur lui-même qui commente son propre film. Mais nous le voyons ici, cette lecture documentariste est bancal car le spectateur peut considérer n'importe quoi d'autre comme énonciateur, notamment la caméra et le réalisateur qui eux font bien partie de sa réalité, même dans les films de fiction. Luc Vancheri résume ainsi toute la mise en scène de Peter Watkins qui veut produire, comme le nomme Roger Odin, « un effet reportage¹⁴¹ » :

L'œuvre de Peter Watkins a ses constantes : discontinuité narrative par fragmentation des séquences, répétitions de plans, multiplication des points de vue, confusion des matières documentaires et fictionnelles par hybridation des formes filmiques, des techniques et des matériels de tournage, métissage des logiques figuratives par utilisation d'acteurs professionnelles et non professionnels, improvisation, passage sans transition de dialogues à des interviews¹⁴².

Un second film qui amène une approche documentaire, cependant différente, au sein de sa fiction c'est *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette. Sorti en 1991, ce film est librement inspiré de la nouvelle d'Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, déjà commenté dans les chapitres précédents. Cette nouvelle constitue un questionnement sur l'art et surtout sur l'inspiration artistique. En adaptant cette nouvelle, Jacques Rivette transpose à l'image ce questionnement pour l'élargir sur la question de la mise en scène du processus de création au cinéma. L'histoire de *La Belle Noiseuse* est donc triple car il s'agit ici de la peinture pensée par la littérature et ensuite mise en scène par le cinéma. L'histoire est dans son ensemble la même donc celle-ci raconte l'histoire du peintre Frenhofer (Michel Piccoli) qui tente de terminer sa toile *La Belle Noiseuse* en faisant poser Marianne (Emmanuelle Béart). Le film retrace les cinq séances de poses épuisantes durant lesquelles Marianne, posant nue, est soumise aux exigences du peintre. Le processus de création a été jalonné de multiples esquisses préparatoires, d'abord sur papier puis sur toile. Pour les personnages, la naissance

¹⁴⁰ Odin, Roger, « Film documentaire Lecture documentariste », in *Cinéma et Réalités*, CIEREC, Saint-Etienne, 1984, pp.264-265.

¹⁴¹ *Ibid*, p.273.

¹⁴² Vancheri, Luc, *Cinéma et peinture*, Éditions Armand Colin, Paris, 2007, p.170.

de cette œuvre a été une véritable épreuve tout au long de ce film. D'ailleurs, le geste créatif est douloureux, que ce soit pour le peintre mais aussi pour son modèle.

Ce geste n'appartient d'ailleurs pas à l'acteur Michel Piccoli mais bien au peintre professionnel Bernard Dufour qui a prêté sa main pour ce film. Non seulement, il prête ses mains, mais il prête également son art. Il a en effet réalisé l'entièreté des tableaux pour le film de Jacques Rivette. Une partie a été réalisé en « off¹⁴³ » comme le signifie le peintre et d'autres sous les yeux de la caméra. Dans le cadre de ce travail concernant la mise en scène de l'acte de création, ce film est très intéressant, justement pour l'utilisation de la main d'un véritable peintre pour « doubler » l'acteur Michel Piccoli. En effet, par ce choix, le film de Jacques Rivette s'inscrit dans un entre-deux. Au sein de la fiction, Rivette insère des séquences documentaires de l'acte de création et du geste du peintre. Le film suit les différentes étapes de la création artistique, depuis les premières esquisses jusqu'à l'œuvre finale. En incorporant des éléments documentaire de l'acte créatif, tels que les gestes précis du peintre, les discussions sur les techniques artistiques et les doutes qui surgissent pendant le processus, Rivette donne au spectateur un aperçu détaillé et réaliste de la vie et du travail d'un artiste.

Dès l'écriture de son scénario, Rivette avait en tête de faire appel à un peintre pour les scènes de peinture dans son film et dans celui-ci, il cite le travail de Bernard Dufour car il voulait chercher un peintre qui avait son style pictural. Ce dernier a accepté très facilement tant les similitudes avec sa propre vie étaient troublantes¹⁴⁴. Rivette utilise une histoire fictive comme toile de fond pour explorer le processus créatif du peintre. Après avoir accepté le projet, Dufour s'est directement mis au travail et a réalisé de nombreuses toiles pour le film, notamment en faisant poser Jane Birkin, Michel Piccoli et Emmanuelle Béart. Hors caméra, il a également réalisé une grande partie des dessins d'Emmanuelle Béart mais aussi les grands nus au fusain et l'œuvre finale de substitution à *la Belle Noiseuse*.

Devant la caméra de Rivette, Dufour peint les dessins à la plume, quelques dessins au fusain, les peintures à l'huile et *la Belle Noiseuse*. Dans l'entretien donné pour le journal *Le Monde*, Dufour se questionne sur le côté documentaire du film. Pour lui, nous pouvons

¹⁴³ « Et la main du peintre Bernard Dufour », in *Le Monde*, 1991, [en ligne] https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/08/29/et-la-main-du-peintre-bernard-dufour_4036035_1819218.html (Dernière consultation le 5 juin 2023).

¹⁴⁴ *Ibid.*

clairement parler de documentaire car il a eu une totale liberté, Rivette ne lui a jamais rien demandé. De plus, Dufour explique que lui ne joue aucun rôle dans ce film. Il a même amené tout son matériel à lui dans le décor. Le tournage a duré assez longtemps pour que celui-ci soit totalement habitué aux équipes du film, aux opérateurs et à la caméra derrière lui. Il n'y faisait plus du tout attention tellement il était plongé dans ce qu'il faisait. Il explique que c'est grâce à la durée des plans, à la durée du tournage et à la liberté qui lui était laissée, qu'il a pu faire abstraction de la caméra. Le peintre compare d'ailleurs le travail de Rivette au travail des documentaristes avec qui il a pu travailler. Il explique qu'il n'est pas possible d'oublier la caméra et l'équipe de tournage pour un documentaire parce que le temps de création est trop court. Il s'est donc rendu compte qu'il jouait son propre rôle de peintre et qu'il faisait semblant. Dans ce film, il n'a pas dû jouer son propre rôle, il a justement été lui-même.

Piccoli-Frenhofer joue, dit-il, donc il a de nombreuses possibilités d'interprétations. Dufour-Frenhofer ne joue pas : ce qu'il fait, dessin ou peinture, est fait une fois pour toutes, irrépétable, unique, et la prise unique. Ce que Rivette filme de Piccoli est son jeu d'acteur. Ce que Rivette filme de moi est mon réel de peintre¹⁴⁵.

Cette « prise unique » rend compte du réel travail du peintre Bernard Dufour. C'est par cela que le documentaire s'immisce dans la fiction.

La question est donc maintenant de savoir ce que la fiction apporte à la mise en scène du processus de création. Les biopics permettent de raconter la vie de grands artistes de l'histoire qui ne sont pas contemporains aux cinéastes. Sur base d'écrits des artistes, de la famille, des critiques de l'époque, les cinéastes tentent de reconstituer au mieux la vie artistique de ces personnages. Au-delà de la simple représentation de l'œuvre achevée comme le proposent certains films sur l'art, les cinéastes de fiction redonnent vie à ces artistes disparus. En intégrant une approche documentaire à la fiction, les personnages semblent plus réels et cela permet une meilleure identification pour le spectateur. Il faut également partir du principe que dans ces films, il y a beaucoup d'éléments fictifs, inventés et que la question n'est pas de savoir comment mettre en scène le processus de création de tel ou tel artiste mais de savoir comment, en tant que cinéaste, celui-ci donne vie à ce processus par ses choix de mise en scène. De plus, dans le cas de *La Belle Noiseuse*, l'histoire est totalement fictive donc

¹⁴⁵ *Ibid.*

l'enjeu était ici de représenter le processus de création de l'artiste peintre sans l'associer à un quelconque artiste et à la vie de celui-ci. Cependant, la volonté de Rivette de représenter le geste de manière authentique l'a amené à faire appel à un vrai peintre pour doubler son acteur. Ainsi, dans sa fiction, il amène une dimension documentaire en captant le vrai geste du peintre Bernard Dufour.

4.3. LE RAPPORT ENTRE LE PEINTRE ET SON MODÈLE

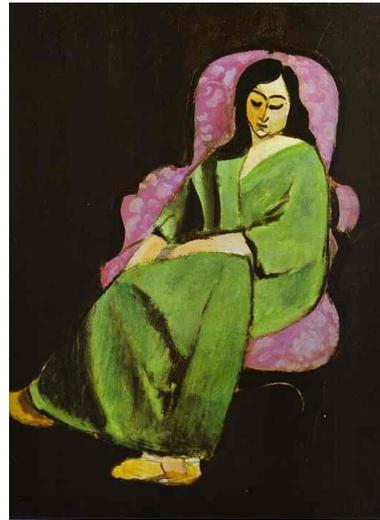
La représentation du rapport entre le peintre et son modèle est peu représentée dans les films sur l'art mais ce sujet intéresse les cinéastes de fiction pour plusieurs raisons. La relation entre le peintre et son modèle semble être assez complexe. Cette collaboration intime où le modèle, parfois vulnérable, peut être empreinte de tensions, de désirs, de fascination ou même de conflits. Cela offre un terrain riche pour la narration d'un film qui pourrait plaire aux spectateurs. Cette relation peut également mettre en lumière certains types de personnalités intéressantes pour une fiction. Le peintre peut être représenté comme un artiste tourmenté, obsédé par la perfection de son art, ou comme quelqu'un en quête d'inspiration. Le modèle, de son côté, peut être représenté comme quelqu'un en recherche d'identité, de confiance en soi ou de reconnaissance à travers son rôle dans le processus artistique. La représentation du rapport entre le peintre et son modèle est un thème qui offre de riches possibilités narratives.

Ce thème est aussi, bien évidemment, développé dans la peinture, notamment avec la célèbre œuvre de Matisse, *Le Peintre dans son atelier* (1917). Cette peinture dévoile les conditions d'une séance de pose et le lien intime qu'entretient le peintre avec son modèle. Cette œuvre représente Matisse, lui-même, en train de peindre son modèle favori, Laurette alors qu'elle pose pour *Laurette sur fond noir, robe verte* (1916). Cette mise en abîme crée une double représentation intéressante. D'une part, le modèle pose pour le tableau et de l'autre, le peintre est en train de créer cette représentation. Nous revenons à l'idée de l'autoportrait et des scènes d'atelier déjà étudiés dans les chapitres précédents. Cependant, il est intéressant de savoir que le rapport entre le peintre et son modèle intrigue les peintres eux-mêmes. En explorant cette relation complexe, Matisse met en évidence la dynamique et l'espace qu'impose la pose d'un modèle. Nous comptons bien d'autres représentation de

l'artiste peignant son modèle dans l'histoire de l'art tels que les tableaux de Picasso, *Le peintre et son modèle dans l'atelier* (1963), ou déjà cités, *L'Atelier (Allégorie de la Peinture)* de Vermeer et *Les Ménines* de Vélasquez.



Henri Matisse, *Le Peintre dans son atelier*, 1917



Henri Matisse, *Laurette sur fond noir, robe verte*, 1916

Dans le cinéma de fiction, Jacques Rivette, dans *La Belle Noiseuse*, centre toute sa narration autour de cette relation peintre/modèle. En effet, toute la mise en scène du processus de création du peintre repose sur le rapport que celui-ci entretient avec son modèle. Rivette met en avant deux éléments dans cette mise en scène : l'exercice mental de l'artiste et celui physique avec son modèle. Le rapport au corps est un élément central dans le travail de mise en scène de Rivette. Tout au long du film, le peintre se demande comment peindre le corps de Marianne et comment le faire poser. De ce fait, le processus de création commence dès la rencontre du peintre et de son modèle. L'enjeu principal de ce film n'est donc plus la mise en scène du processus créatif du peintre mais bien la mise en scène des corps : le corps qui peint et le corps qui pose. La fiction transforme même le corps en un corps souffrant, soumis à un effort physique causé par la création. Valentine Robert résume cela de la manière suivante :

Si la seule captation des premiers dessins montre l'intégralité du processus, du premier au dernier coup de pinceau, le film laissera toujours voir le geste pictural par de longs plans qui, de par leur durée, de par leur absence ou la lenteur des mouvements de caméra et de par le bruit grinçant du fusain sur le papier, donnent inmanquablement au spectateur une sensation d'endurance et d'oppression. Le temps du geste est donc précisément souligné par le « geste » filmique, qui en respecte le rythme lent, et même qui l'accentue¹⁴⁶.

Valentine Robert souligne là deux enjeux dans la mise en scène du processus de création : la durée du processus et comme dit ci-dessus, l'effort physique du geste de création. Deux éléments qui ont un impact sur la mise en scène du rapport entre le peintre et son modèle.

De plus, ce rapport est intimement lié à la mise en scène de l'atelier dans lequel la relation entre les protagonistes évolue. Les personnages investissent l'atelier avec leur présence physique, leurs mouvements, ce qui crée une relation intime entre le lieu et ceux-ci. L'espace clos de l'atelier devient ainsi un prolongement de leurs corps et favorise l'intimité et la proximité des personnages entre eux. De plus, celui-ci favorise également le processus de création en lui-même par les interactions que les personnages ont avec ce lieu. Les corps investissent l'espace par les poses. Frenhofer met en scène le corps de Marianne dans l'espace par les différentes poses exigées. Cet espace sera réorganisé par Marianne notamment avec la scène où celle-ci change la configuration de l'atelier pour proposer ses propres poses. L'environnement de l'atelier évolue au fil de film, reflétant les différentes phases de la création artistique¹⁴⁷ : l'atelier est stérile au début du film reflétant l'état d'inspiration du peintre. Cependant, à l'arrivée de Marianne dans ce lieu, son équilibre sera perturbé. Plus tard, l'artiste fera « table rase » lorsqu'il retournera certains tableaux¹⁴⁸, synonyme d'ouverture et de renouveau dans la phase de création. Lorsque les personnages interagissent, de manière intense, parfois conflictuelle, l'atelier est témoin de ces tensions et de ces transformations.

La mise en scène des corps est intéressante dans l'analyse de la mise en scène du rapport entre le peintre et son modèle. La nudité, partie intégrante du film, n'a rien d'érotique

¹⁴⁶ Robert, Valentine, « *La Belle Noiseuse*, une création en deux actes : pictural et filmique », in *Filmer l'acte de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.39.

¹⁴⁷ Thouvenel, Éric, « Le triple travail du film, du lieu et du lien dans la saisie de l'acte de création : l'atelier maïeutique de *La Belle Noiseuse* », in *Filmer l'artiste au travail*, Presses universitaires de Rennes, p.63.

¹⁴⁸ *Ibid.*

et ne se rapporte pas à la séduction ou à l'amour. Rivette aurait pu intégrer ce genre de narration dans son récit mais il a décidé d'opter pour une vision réaliste du rapport peintre/modèle et de ne pas le romancer. Pour rendre au mieux ce rapport, le cinéaste s'est beaucoup entretenu avec Bernard Dufour qui lui a donné des conseils utiles à la mise en scène¹⁴⁹. Marianne (Emmanuelle Béart) apparaît nue durant presque toute la durée du film et ce corps devient objet lors des séances de poses. L'enjeu de Rivette dans l'utilisation du nu pour son film était de ne pas tomber dans l'érotisme ou le voyeurisme. La mise en scène du corps permet donc au cinéaste de jouer de cela. Dans les films érotiques, le corps féminin est souvent montré en détails, découpé en plusieurs parties et ainsi découvert petit à petit provoquant une tension chez le spectateur¹⁵⁰. Rivette, lui, choisit de montrer le corps nu dans son intégralité en ne lui accordant presque pas d'importance. Cependant, la découverte du corps nu reste un moment troublant pour l'artiste et le modèle. Bernard Dufour a raconté son expérience avec les poses de nu et a toujours considéré que « la dépense amoureuse du coût et la dépense de la création étaient impossibles à joindre¹⁵¹ ». Pour la scène où Frenhofer demande à Marianne de le regarder en face sans le fixer dans les yeux, Dufour explique que c'est quelque chose qu'il a toujours dit à ses modèles.

Par ailleurs, ici le corps de Marianne est malmené par les poses. Ces poses sont destinées à permettre à la mise en scène de se détacher de la représentation naturelle et érotique d'un corps nu. En conséquence, le corps de Marianne est présenté comme étant opprimé par les exigences du peintre, poussé jusqu'à ses limites extrêmes¹⁵². Cette épreuve transforme le corps de Marianne en objet, c'est-à-dire qu'il est considéré principalement comme un moyen pour le peintre d'exprimer sa créativité. La relation entre le peintre et son modèle devient essentielle dans la mise en scène du processus de création car le corps nu est utilisé comme instrument pour la mise en œuvre d'une toile.

¹⁴⁹ « Et la main du peintre Bernard Dufour », in *Le Monde*, 1991, [en ligne] https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/08/29/et-la-main-du-peintre-bernard-dufour_4036035_1819218.html (Dernière consultation le 5 juin 2023).

¹⁵⁰ Do Prado Franco Neto, Milton, *La mise en scène du corps dans La Belle Noiseuse de Jacques Rivette*, mémoire de maîtrise, École de Cinéma Mel Hoppenheim, 2011, p.90.

¹⁵¹ « Et la main du peintre Bernard Dufour », in *Le Monde*, 1991, [en ligne] https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/08/29/et-la-main-du-peintre-bernard-dufour_4036035_1819218.html (Dernière consultation le 5 juin 2023).

¹⁵² Robert, Valentine, « La pose au cinéma : film et tableau en corps à corps », in *Figures de l'Art : revue d'études esthétiques*, n°22, 2012, p.82.

Mais le corps du modèle ne sera pas toujours docile. Son corps immobile qui contrastait avec le corps du peintre, lui, toujours en mouvement, va lui aussi se mettre à bouger et à lutter contre ces poses accablantes. Cette lutte contre les exigences du peintre permettra aux personnages de trouver un accord qui leur permettra ainsi au peintre de trouver la pose pour sa fameuse *Belle Noiseuse*.

La mise en scène des séquences de poses montre en effet comment Rivette oppose les corps des peintres au travail et celui du modèle en train de poser. Dans l'atelier, la caméra est souvent en mouvement, suivant les mouvements du peintre qui, dès le début des séances, n'arrivent pas à s'arrêter de bouger. Lorsqu'il n'est pas en train de redéfinir tout son atelier, il est assis à sa table et n'arrête pas de gesticuler (*fig.80*). Ce mouvement constant contraste avec les légers mouvements de Marianne qui, par les ordres de Frenhofer, reste dans sa pose et ne bouge pas. Les mouvements de caméra s'interrompent lorsqu'il y a des plans sur les mains du peintre. Les gestes de Bernard Dufour rempli d'assurance contrastent d'ailleurs avec le jeu d'acteur de Michel Piccoli qui manque d'aisance.

La composition de la mise en scène pour les séquences s'établissent durant tout le film de la même manière. Marianne se tient face à Frenhofer et la caméra tourne autour de ceux-ci s'arrêtant tantôt sur le peintre, tantôt sur le modèle. Les plans fixes documentaires de Bernard Dufour sont intercalés entre les mouvements de caméra (*fig.81*). Le peintre regarde toujours vers son modèle mais cela n'entraîne pas nécessairement un contre-champ vers celle-ci. Au niveau du point de vue, il n'y a jamais de contre-champ du modèle dans le point de vue du peintre qui ne permet pas de voir la correspondance entre le modèle et la toile qui se crée.

Cependant, la dernière séance de pose est totalement différente. Frenhofer capte enfin l'attitude du modèle pour son œuvre. La séquence de la même manière que les autres, il place Marianne et se met à son chevalet. La caméra suit les mouvements des protagonistes. Mais cette fois-ci, la pose n'est plus fixe, il essaie en effet de capter le mouvement qu'il avait vu plus tôt lorsque Marianne s'était énervée sur Liz qui avait voulu lui mettre un collier (*fig.82*). L'habituel long plan séquence qui témoigne de la longueur et de la difficulté de tenir la pose est ici coupé au montage et Marianne refait ce même mouvement. Cette coupure dans la continuité apparaît comme significative. Alors que durant toutes les séances de pose, Frenhofer voulait que Marianne reste immobile, il lui demande de changer de pose en plein

dessin comme s'il voulait capter un mouvement (fig.83 et 84). Valentine Robert explique que : « dans ce moment de révolte contre toute forme de pose, dans ce « mouvement pour le mouvement » réside donc l'image que Frenhofer se tue à représenter — mais c'est Rivette qui y parvient¹⁵³ ». Cela signifie que le cinéma permet de voir le chef d'œuvre.



Fig.80



Fig.81



Fig. 82



Fig. 83

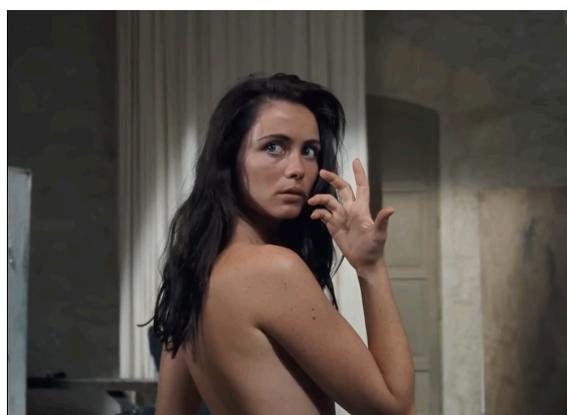


Fig. 84

¹⁵³ Robert, Valentine, « *La Belle Noiseuse*, une création en deux actes : pictural et filmique », in *Filmer l'acte de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.44.

CHAPITRE 5

COMPARAISON DES FILMS SUR L'ART ET DES FILMS DE FICTION

5.1. INTRODUCTION

La comparaison entre les films sur l'art et les films de fiction est justifiée par la quête de ces différents cinéastes à capter le processus de création de manière visuelle et narrative. Bien que ces deux genres cinématographiques puissent sembler distincts à première vue, ils partagent des éléments de mise en scène communs qui les rendent ainsi comparables. En admettant que les films de fiction apportent autant que les films sur l'art à la mise en scène du processus de création du peintre, il est important de reconnaître leur capacité à transcender les limites de la réalité et à offrir une perspective nouvelle et riche sur la création artistique.

Cependant, il est à noter que certains auteurs travaillant sur les films sur l'art refusent de parler des biopics. Ces films, basés sur des artistes réels, peuvent être perçus comme des simplifications excessives de la vie et du travail de l'artiste. C'est le cas de François Albera qui affirme que les films de fictions parodient le geste du peintre¹⁵⁴.

La comparaison de ces différents films se fera suivant différents points d'analyse. Tout d'abord, notre réflexion se penchera sur la nature de ces deux genres : l'un documentaire et l'autre de fiction. Nous verrons que dans tout film documentaire, il y a une part de fiction et dans tout film de fiction, il y a une part documentaire. Ainsi, l'analyse de certains films documentaires à la recherche de l'authenticité et de la véracité, il existe un certain degré de mise en scène et d'interprétation, une part inhérente de fiction qui émerge à travers les choix du réalisateur. En parallèle, les films de fiction ont la capacité de capturer des éléments du réel.

Ensuite, une étude de cas précis permettra d'introduire différents points de comparaison. En effet, deux films, un film sur l'art et un biopic, explorent le processus de création de l'artiste Jackson Pollock. Ainsi, cette analyse permettra une comparaison distincte sur les possibilités de la mise en scène dans ces deux genres étant donné qu'ils traitent du même sujet, l'un s'étant même inspiré de son prédécesseur.

Ces deux films ouvriront l'analyse sur deux points essentiels de ce présent mémoire : la mise en scène du geste de l'artiste et du temps de sa création. De par cette analyse naîtra des divergences et des convergences quant aux possibilités de la mise en scène.

¹⁵⁴ Albera, François, « Études cinématographiques et histoire de l'art », in *Perspective*, n° 3, 2006, pp-449-450

5.2. DU DOCUMENTAIRE DANS LA FICTION, DE LA FICTION DANS LE DOCUMENTAIRE

Dans le chapitre précédent, nous avons exploré l'approche documentaire dans les films de fiction mais il est essentiel de noter que le documentaire est lui aussi soumis à des éléments de fiction. Chaque documentaire contient sa part de fiction en commençant par les choix de mise en scène faits par le réalisateur. Comme l'affirme Pascal Bonitzer : « la structure du cadre, de l'écran, de l'image, d'entrée de jeu suppose un choix (fût-il inconscient), une séparation entre ce qui est montré et ce qui est caché, une organisation (fût-elle sommaire) de ce qui est montré, une rejet de ce qui est caché¹⁵⁵ ». Le documentaire implique au réalisateur de devoir choisir comment présenter un sujet, de savoir quelle perspective adopter et comment représenter ce sujet visuellement en choisissant le cadre, les échelles de plans, le point de vue, sans oublier le montage. En effet, Bonitzer cite Bazin : « [le] montage cinématographique [...] crée entre les plans des rapports de sens que la nature de chacun d'eux pris isolément n'implique pas¹⁵⁶ ». Ce que Bazin explique c'est que le montage va au-delà de la simple juxtaposition des plans, celui-ci crée des « rapports de sens » entre ces plans qui n'existeraient pas si les plans étaient présentés de manière isolée ou même de manière différente.

C'est notamment par la lecture que le spectateur fait du film qu'il est en train de voir qu'il peut décider si ce film est un documentaire ou une fiction. Mais pour certains films, la limite entre le documentaire et la fiction est mince et crée le doute chez le spectateur. Des films tels que *Edvard Munch* de Peter Watkins et *Le Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot jouent de cette ambiguïté. *Edvard Munch* peut être considéré comme un faux-documentaire car son style s'apparente à celui d'un film documentaire mais il est également accompagné d'éléments qui permettent au spectateur de comprendre que c'est un faux, notamment tout simplement le fait que ce film raconte l'histoire d'un peintre ayant existé. Le but de Watkins est de désorienter le spectateur pour lui faire prendre conscience qu'il a été trompé par le type de narration et la mise en scène de son film. Or, nous ne pouvons pas dire cela du film de Clouzot qui ne se veut pas être un piège pour duper le spectateur. L'optique de

¹⁵⁵ Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, coll. Essais, Paris, 1985, p.20.

¹⁵⁶ *Ibid.*

Clouzot, comme nous l'avons vu, est bien de mettre en relation les liens entre son art et celui de Picasso.

Un élément intéressant à souligner dans les films sur l'art, c'est donc l'impossibilité de retranscrire objectivement le processus de création de l'artiste peintre. Cette impossibilité découle en grande partie de la présence du cinéaste et de ses choix lors de la création de son film. Le processus de création n'est pas représenté tel qu'il est mais bien à travers la subjectivité du cinéaste qui voit cette réalité peut-être autrement qu'un autre cinéaste, que le spectateur ou que l'artiste lui-même. Pour représenter le processus de création d'un artiste peintre, un cinéaste pourrait trouver plus intéressant de se focaliser sur le temps de la création comme *Le Mystère Picasso*, d'autres sur l'accès au geste de l'artiste comme *Visite à Picasso* et d'autres encore préfère monter l'impossibilité de la représentativité du peintre¹⁵⁷ comme dans *Portrait du peintre dans son atelier*. Ces différentes visions du processus de création sont uniques et sont déterminées par les motivations du cinéaste lui-même.

D'une certaine façon, les films de fiction et les films documentaires sont donc comparables tant ils sont chacun composés d'éléments issus des deux genres. Tant dans les films de fiction que dans les documentaires, le cinéaste exerce son rôle d'artiste et le film devient l'objet artistique du cinéaste, qu'il se veuille pédagogique, expérimental, documentaire ou fictionnel. Un film sur l'art comme *Le Mystère Picasso* peut vraisemblablement être considéré comme un « vrai film » car comme l'affirme Bazin : « le cinéma n'est pas ici simple photographie mobile d'une réalité préalable et extérieure. Il est légitimement et intimement organisé, en symbiose avec l'événement pictural¹⁵⁸ ». Clouzot parvient à capter l'événement pictural non pas comme une simple reproduction mais en fusionnant sa propre vision d'artiste avec celle de Picasso, créant ainsi une « symbiose » entre les deux artistes. Mais nous pouvons, d'une certaine manière, affirmer cela pour tous les films documentaires pour les raisons énoncées plus haut. Ainsi, le documentaire devient une vision de la réalité influencée par le point de vue du cinéaste. Cependant, il reste des films sur l'art comme *Rubens* (1948) de Henri Storck et Paul Haesaerts ou encore *L'Agneau mystique* (1939) de André Cauvin qui adoptent une approche plus didactique, cherchant à représenter

¹⁵⁷ Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art : Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.31.

¹⁵⁸ Bazin, André, « Un film bergsonien : Le Mystère Picasso », in *Cahiers du cinéma*, n°60, 1956, p.27.

une réalité préexistante. Dans ces cas-là, le cinéaste adopte une position plus effacée, se laissant guider par le sujet lui-même et cherchant à documenter objectivement l'art ou l'artiste en question.

5.3. ÉTUDE DE CAS : *JACKSON POLLOCK 51* DE HANS NAMUTH ET *POLLOCK* D'ED HARRIS

Afin de développer au mieux les différents points de ce chapitre, il semble intéressant de faire une étude de cas en comparant deux films sur Jackson Pollock, d'un côté dans le film sur l'art de Hans Namuth et de l'autre dans le biopic de Ed Harris qui incarne lui-même Pollock. Bien que le Pollock d'Ed Harris s'attarde plus sur le drame amoureux entre Lee Krasner et Jackson Pollock, il est intéressant pour la manière dont le cinéaste et acteur a mis en scène la technique du *dripping* et de l'*action painting* de l'artiste. De plus, une séquence est particulièrement intrigante dans ce biopic car Ed Harris intègre dans sa narration le tournage du film de Hans Namuth et semble d'ailleurs le tourner en dérision (*fig.85-88*).

En effet, Ed Harris représente Hans Namuth comme un réalisateur qui ne pense qu'à son film et qui ne laisse aucune liberté au peintre, l'enfermant ainsi dans le cadre de son film. Nous entendons Namuth donner des indications à Pollock en lui disant notamment de ne pas regarder la caméra, de ne pas parler, de prendre son temps, de faire comme s'il réfléchissait etc. Or, Namuth a grandement contribué, par ses photographies et son film, à l'étude des techniques utilisées par Pollock dans l'histoire de l'art. *Jackson Pollock 51* a permis de garder une trace visuelle du processus de création de l'artiste dont son art se veut être un art du mouvement, l'*action painting*. Cependant, alors qu'il se sert de toute la documentation de Namuth pour réaliser son film, Ed Harris fait de ce film historique une totale parodie en faisant passer le cinéaste pour quelqu'un d'insensible à l'art, quelqu'un d'ignorant « incapable de comprendre que l'inspiration d'un peintre ne peut s'accorder aux limites définies par la durée d'une pellicule¹⁵⁹ ».

En outre, la critique que le cinéaste Ed Harris pourrait tenter de formuler, de manière peut-être maladroite, soulève un débat pertinent concernant la relation entre le cinéma et les

¹⁵⁹ Foubert, Jean, « L'histoire d'un homme seul. *Pollock* d'Ed Harris (2000) », in *Transatlantica*, 2003, p.3.

autres arts, en particulier la peinture. Harris pourrait tenter de critiquer la prétention du cinéma à vouloir tout filmer, même les autres arts. Et cela mettrait en évidence l'idée que le cinéma tend à occuper une position dominante par rapport à ce qu'elle est en train de filmer. Le cinéma a la capacité de reproduire et d'interpréter des réalités, notamment des expressions artistiques comme la peinture. Cependant, lorsque le cinéma s'engage à filmer l'art, il devient non seulement l'observateur de cet art mais aussi un créateur, transformant l'objet d'art en un nouvel objet artistique dont le cinéma est le créateur. Cette transformation remet en question la possibilité de capturer fidèlement le processus de création du peintre. En d'autres termes, le cinéma peut prendre le dessus sur l'art qu'il tente de capter.

La critique que Harris voudrait mettre en avant repose sur le paradoxe que le cinéma, en voulant être fidèle en capturant l'essence du geste artistique tout en étant conscient d'être lui-même art cinématographique, peut parfois compromettre la représentation de l'œuvre originale. Cette captation de l'œuvre de Pollock crée une nouvelle œuvre où l'influence de l'un sur l'autre est inévitable. Cette critique vise également à mettre en lumière la complexité de la création artistique et de l'interprétation que nous pouvons faire de celle-ci. Luc Vancheri affirme que : « le cinéma intensifie la peinture en lui opposant des moyens dont elle est dépourvue, actualise les puissances de la photographie, ouvre l'image au temps de son épiphanie¹⁶⁰ ». Le cinéma a donc la capacité d'offrir quelque chose de plus à la peinture grâce aux éléments cinématographiques. Ainsi, le cinéma est confronté au défi de savoir comment traduire une expérience visuelle et temporelle en étant limité par les techniques de l'époque.

Il est intéressant de comparer ici comment un film de fiction et un film documentaire mettent en scène la technique de *dripping* et l'*action painting* de Jackson Pollock. Le film documentaire de Namuth ne se veut pas spécialement éducatif, il veut mettre l'accent sur la nature de l'art de Pollock qui est un processus plutôt qu'un objet. À l'instar de Clouzot pour *Le Mystère Picasso*, Namuth n'explique pas, il montre¹⁶¹. Il montre une performance de l'artiste au travail. Comme nous l'avions vu dans *Visite à Picasso*, ici les œuvres de l'artiste sont créées pour et par le cinéma et cette captation renvoie à une performance. Le film montre une œuvre en train de se faire par le peintre en utilisant sa technique du *dripping* mais il montre aussi une œuvre qui n'existe qu'avec le film.

¹⁶⁰ Vancheri, Luc, *Cinéma et peinture*, Éditions Armand Colin, Paris, 2007, p.172.

¹⁶¹ Bazin, André, « Un film bergsonien : Le Mystère Picasso », in *Cahiers du cinéma*, n°60, 1956, p.25.

Les deux films mettent en avant le corps de Pollock comme un corps dansant. La caméra suit les mouvements du peintre et adopte différents points de vue pour saisir cette danse. Pour peindre, Pollock circulait autour de ses toiles, répétant inlassablement toute une série de mouvements. Les différents plans, sur ses expressions, ses pieds et sa toile, se répètent dans un montage rythmé qui amplifie la chorégraphie du peintre. Dans ces deux films, les différents gros plans sur les détails permettent de saisir la concentration du peintre ainsi que ses déplacements fluides. Cependant, il y a une certaine frontalité à la scène de peinture dans le film de Namuth qui ne se retrouve pas dans le film de Harris. En effet, dans ce dernier, la caméra tourne autour de lui et autour de l'œuvre. Cela permet au spectateur de ressentir l'espace dans lequel l'artiste évolue. La fiction amène un mouvement intéressant à la captation d'une peinture en action (*action painting*).

Ce que la fiction apporte à la mise en scène, c'est un récit. En effet, Namuth a fait le choix de ne rien raconter et de seulement montrer le peintre en action. Le choix de ne rien raconter crée une immersion dans le processus de création permettant au spectateur de percevoir les gestes, les mouvements et la concentration qui déterminent chaque tache de peinture. Cependant, cette approche peut parfois laisser le spectateur désireux d'en savoir plus sur l'artiste lui-même. C'est là que la fiction peut jouer un rôle crucial en y intégrant le récit biographique de l'artiste. Harris, lui, s'est questionné sur la créativité du peintre et sur son imagination artistique. Il a raconté à l'écran la manière dont Pollock a découvert la technique du *dripping* en faisant couler de la peinture involontairement au sol. Or, il est important de souligner que le peintre n'est pas le précurseur de cette technique qui serait en effet inventée par Janet Sobel¹⁶². Pollock aurait puisé son inspiration dans les œuvres de Sobel pour lui aussi commencer à expérimenter cette technique. Les cinéastes ont la liberté de manipuler certains éléments pour servir leur récit, ce qui peut parfois entraîner des incohérences historiques au nom de la fiction cinématographique.

¹⁶² Grovier, Kelly, « Janet Sobel : The woman written out of history », in *BBC*, 2022, [en ligne], <https://www.bbc.com/culture/article/20220307-janet-sobel-the-woman-written-out-of-history>

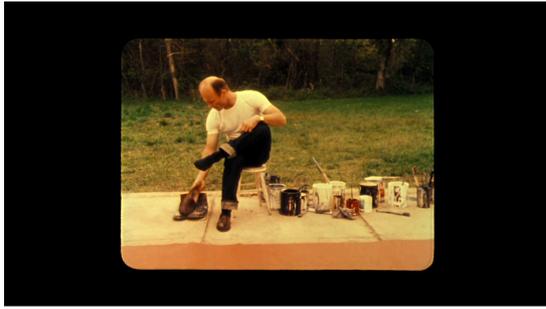


Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88

5.4. LE GESTE DU PEINTRE

Par l'analyse de ses films émerge la problématique de la représentation du geste du peintre au cinéma. Dans *Pollock*, Ed Harris exécute lui-même les gestes en incarnant Pollock. Cela change des différents films de fiction ou biopics qui évitent le plus possible de montrer le geste à l'écran. Dans son travail sur le film sur l'art, François Albera se concentre uniquement sur les films documentaires et non de fictions car souvent, « celles-ci [...] « montrent » un dessinateur dessinant ou un peintre peignant sans accorder à ces gestes le temps qui est le leur, parodiant souvent à partir de clichés cette représentation, y compris quand on évoque une vie de peintre illustre¹⁶³ ».

Effectivement, c'est un élément qui revient dans bon nombre de films de fiction qui mettent en scène l'art d'un peintre. Les fictions se concentrent principalement sur les éléments biographiques qui influencent la création artistique des peintres mais les scènes de création sont très peu nombreuses.

La comparaison de différentes représentations du geste créatif à travers plusieurs mises en scène permet de découvrir la manière dont les films abordent le sujet de la création artistique du peintre. Nous pouvons observer qu'il existe des films qui évitent autant que possible de mettre en avant les moments de création mais aussi des films qui tendent à s'approcher du style documentaire en faisant appel à de vrais peintres pour leurs gestes ou encore des films documentaires qui eux mettent en lumière le processus authentique du geste de l'artiste peintre.

En effet, bon nombre de films de fiction ne se focalisent pas sur l'acte de création en tant que tel mais plutôt sur les éléments qui conduisent à cette création. La mise en scène de ces films montre souvent des tableaux déjà achevés et l'acteur qui incarne le rôle du peintre exécute le geste de peindre, bien que parfois son pinceau ne semble pas réellement enduit de peinture. Cette approche s'intéresse davantage aux aspects dramatiques et narratifs liés à la création plutôt qu'à la représentation précise du geste du peintre et de son processus de création.

¹⁶³ Albera, François, « études cinématographiques et histoire de l'art », in *Perspective*, n° 3, 2006, pp-449-450

Cependant, certains films adoptent une approche plus authentique du geste du peintre. Ceux-ci utilisent une doublure pour leurs acteurs afin de capter le vrai geste de l'artiste. Lorsque le film souhaite mettre en avant le processus réel de création artistique et l'authenticité du geste du peintre, il est souvent difficile pour l'acteur de maîtriser les gestes complexes liés à la peinture. Pour résoudre ce problème, les cinéastes font appel à un peintre professionnel qui viendrait doubler l'acteur. Cette personne exécute donc les gestes artistiques devant la caméra et cela entraîne une mise en scène particulière car seules les mains de cet artiste sont alors visibles à l'écran. Ces gestes sont donc principalement montrés en gros plans ne voyant presque pas le corps de l'artiste professionnel et un contre-champ renvoie toujours à l'acteur. Dans les films *La Belle Noiseuse* de Rivette et *Portrait de la jeune fille en feu* (2020) de Céline Sciamma, les cinéastes ont demandé à des peintres de prêter leurs mains aux acteurs pour retranscrire au mieux le geste artistique du peintre. Cela permet de montrer à l'image l'œuvre en train de se faire, en train de se construire, de l'esquisse à la peinture. Les artistes, Bernard Dufour et Hélène Delmaire n'ont pas que prêté leurs gestes, ils ont aussi créé les tableaux nécessaires à ces deux films.

Dans ces deux films, il est intéressant de souligner qu'ils racontent tous les deux l'impossibilité de créer. Dans *La Belle Noiseuse*, le film se penche sur un peintre qui ne sait pas finir sa toile. L'impossibilité de créer dans ce contexte est l'élément central du film car le peintre est hanté par cette œuvre inachevée. Pourtant, lorsque la toile est finalement terminée, le peintre se trouve dans l'impossibilité de la montrer. Dans *Portrait de la jeune fille en feu*, l'impossibilité de créer est explorée d'une autre manière car cette impossibilité ne vient pas de la peinture mais du modèle. Une artiste est engagée pour réaliser le portrait d'une jeune femme. Cependant, celle-ci refuse de poser, ce qui crée cette impossibilité de créer le portrait.

Dans ces deux films, l'impossibilité de créer contraste avec cette utilisation de vrais gestes du peintre. Ces gestes sont donc d'autant plus importants dans la mise en scène car ils représentent une certaine catharsis créative. Les personnages se libèrent de leurs angoisses par la création. Cela crée donc une dualité qui met en lumière la complexité de l'acte créatif en montrant à la fois des moments de lutte intérieure et des moments où les personnages arrivent à se libérer de ceux-ci et donc de créer. Cela nous amène à penser à la représentation des doutes dans les gestes du peintre qui sera développée dans le point suivant.

Ensuite, nous avons certains films documentaires qui ont pour but de montrer le processus de création de la manière la plus vraisemblable et réaliste possible. Or, le dispositif du cinéma permet seulement de découvrir quelques aspects du processus sans dire toute la vérité. Souvent, les tournages des films sur l'art ne permettent pas à l'artiste de s'habituer à la caméra pour en faire abstraction et le peintre joue alors son propre rôle. Bernard Dufour raconte son expérience en comparaison au tournage pour *La Belle Noiseuse* qui a duré assez longtemps pour qu'il finisse par oublier totalement les caméras :

J'ai complètement vécu dans le film pendant plus de cinq mois avant les trois semaines de tournage, et surtout dans l'idée que j'aurais une caméra dans le dos. J'ai beaucoup réfléchi à ça depuis : j'ai fait l'objet de documentaires sur l'art pour la télé, et je me suis rendu compte que j'y jouais mon rôle de peintre, que je faisais semblant. Je pense que tous les peintres qui sont sous une caméra de documentaire réagissent comme moi, parce que le temps est trop court¹⁶⁴.

C'est pour cela que dans certains films sur l'art, les cinéastes ont tenté de trouver des moyens pour rendre le geste de l'artiste en sachant qu'il était impossible de filmer l'artiste au travail dans les vraies conditions de son atelier. Dans *Visite à Picasso* de Haesaerts, la caméra ne se veut même pas discrète car elle se trouve face à l'artiste. Picasso ne peut donc pas faire abstraction de celle-ci tant elle est présente et s'introduit dans le processus. Dans ce film et même dans *Jackson Pollock 51*, le dispositif de la vitre est une technique ne pouvant pas rendre compte du vrai processus du peintre car ce dispositif est conçu pour le cinéma et non pour la peinture. Les œuvres sur la vitre ont été conçues spécialement pour le film et ont été effacées de la vitre au fur et à mesure. Donc, au lieu de capter le réel de l'instant de création, Paul Haesaerts et Hans Namuth proposent à Picasso et Pollock une technique nouvelle que ces peintres n'avaient jusque-là jamais expérimentée. Haesaerts reconnaît lui-même que Picasso n'a pas peint dans des conditions normales¹⁶⁵. Et c'est bien là toute la richesse de ces films. Ils ne montrent pas ce que Picasso ou Pollock savent faire, ils montrent ce qu'ils n'ont jamais fait.

¹⁶⁴ « Et la main du peintre Bernard Dufour », in *Le Monde*, 1991, [en ligne] https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/08/29/et-la-main-du-peintre-bernard-dufour_4036035_1819218.html (Dernière consultation le 5 juin 2023).

¹⁶⁵ Jacobs, Steven et Vandekerckhove, Joséphine, « Picturing Picasso : Revisiting Paul Haesaerts's *Visite à Picasso* (1950) », in *Screening the Art World*, Amsterdam University Press, 2022, p. 246.

5.5. LE TEMPS DU PROCESSUS

La représentation du processus de création pose un certain problème dans les films sur l'art. En effet, il existe de nombreux films sur l'art qui ne sont que des courts métrages de quelques minutes. Nous savons que la durée du processus de création d'un artiste peintre peut être longue et prendre des mois voire des années. Un des enjeux du cinéma est de rendre compte de la temporalité du processus de création.

Alors que certains films sur l'art sont limités par le dispositif du cinéma lui-même. Cette temporalité peut être développée dans la fiction qui permet déjà d'allonger le temps du récit. Ainsi, Rivette, conscient de la difficulté de rendre compte du long processus de création du peintre, décide de jouer sur la temporalité de ce processus. Le cinéaste prend le parti de représenter de manière prolongée les différentes étapes de la création d'une œuvre comme le travail de l'esquisse, du croquis. Les scènes de peinture ou de dessin sont longues et contemplatives, reflétant la lenteur et la patience nécessaires à la réalisation d'une œuvre d'art. En effet, comme l'exprime Valentine Robert :

Le rythme du film suit le rythme du geste, s'attachant à en restituer la durée et les hésitations. Si la seule captation des premiers dessins montre l'intégralité du processus, du premier au dernier coup de pinceau, le film laissera toujours voir le geste pictural par de longs plans qui, de par leur durée, de par leur absence ou la lenteur des mouvements de caméra et de par le bruit grinçant du fusain sur le papier, donnent inmanquablement au spectateur une sensation d'endurance et d'oppression. Le temps du geste est donc précisément souligné par le « geste » filmique, qui en respecte le rythme lent, et même qui l'accentue¹⁶⁶.

Cette approche cinématographique permet au spectateur de s'immerger dans l'acte de création, de ressentir l'intensité et la concentration requise pour donner vie à une vision artistique. La durée devient ainsi un élément narratif essentiel dans ce film, servant à la fois à capturer l'essence du processus de création mais aussi à créer une tension dramatique dans la fiction par la pose du modèle. La lutte du corps du modèle immobile étant mis à mal par les exigences du peintre, comme l'expose Valentine Robert, révèle :

¹⁶⁶ Robert, Valentine, « *La Belle Noiseuse, une création en deux actes : pictural et filmique* », in *Filmer l'acte de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.39.

Un duel entre l'art du mouvement que sont le cinéma et l'art de l'immobilité qu'est la peinture. Car inscrire dans la représentation cinématographique l'acte de « mise en pose » opéré par le peintre qui fige la réalité, et montrer le modèle souffrant de sa lutte contre le mouvement, c'est thématiser la résistance entre les principes picturaux et cinématographiques¹⁶⁷.

De plus, cette temporalité se voit être un élément dramatique majeur dans ce film. Tout le film se base sur l'idée qu'une œuvre est complexe à réaliser et à penser, qu'il faut parfois tout recommencer, recouvrir ce qui a déjà été fait. Rivette veut mettre l'accent sur cela dans sa fiction. Il veut que les personnages prennent le temps dans ce temps de création. Dès le départ, il est question de finir cette toile, *la Belle Noiseuse*. Mais finalement, ce qui nous est montré n'est pas la toile finie mais bien son commencement, son élaboration, sa réflexion. Le film est d'ailleurs très long. D'une durée de quatre heures, Rivette, par toutes les étapes de la réflexion de la réalisation d'une œuvre, tente de rendre compte au mieux de la durée d'une création. Comme le dit Valentine Robert, *La Belle Noiseuse* a comme enjeu essentiel de rendre le temps de la création du tableau¹⁶⁸. Cet aspect est également développé par Clouzot dans *Mystère Picasso*. Ces deux cinéastes ont compris que l'enjeu majeur du cinéma dans la représentation du processus de création n'était pas le geste créatif en tant que tel ou encore l'œuvre finie mais bien la durée de la création de celle-ci.

La représentation des esquisses est un élément central de la mise en scène du temps du processus. Celles-ci permettent au spectateur de se rendre compte des différentes couches nécessaires pour créer un toile. Dans *Le Mystère Picasso*, Clouzot met cela en avant dans les séquences des peintures à l'huile. Comme l'exprime Philippe Fauvel :

La ligne est vivante. Picasso nous donne à voir les profils, nous apprend à voir les formes, à comprendre ce qui n'a pas de modèle autre que les objets de son imagination. Ce qui est privilégié ici, c'est l'esquisse perpétuelle, qui livre l'esprit de l'œuvre. D'esquisse en esquisse, à la recherche du trait déterminant, et déterminé par lui seul, Picasso se moque du temps du film. L'investissement est entier dans la reprise, jusqu'à trouver l'émotion première. Ouvrage toujours recommencé, jusqu'au point d'orgue. Picasso est un joueur, acceptant le temps compté du cinéaste, mais instaurant comme fin

¹⁶⁷ *Ibid*, p.40.

¹⁶⁸ *Ibid*, p.39.

suprême celle de l'œuvre. Son touchant « C'est finit », après avoir posé sa dernière couleur sur la *Plage de la Garoupe* et sa signature sur une toile vierge, clôt *Le Mystère*.¹⁶⁹

Cette représentation du temps de création est marquée par la fin de celle-ci. Le questionnement derrière cette fin est de savoir si la création se termine parce que le film doit se terminer ou si c'est le peintre qui l'a décidée. C'est là tout l'enjeu du film de Clouzot, d'établir un suspens jusqu'à la fin même du film et de l'œuvre. Chaque œuvre artistique est soumise à la fin, à l'arrêt du processus de création qui a permis de la créer. Cela reflète donc tout l'intérêt de représenter le processus et non l'œuvre en tant qu'objet. André Bazin affirme que :

Ce que révèle *Le Mystère Picasso*, ce n'est pas ce que l'on savait déjà, la durée de création, mais que cette durée peut être partie intégrante de l'œuvre même, une dimension supplémentaire, bêtement ignorée au stade de finition. Plus exactement, nous ne connaissions jusqu'ici que "des tableaux", sections verticales d'une coulée créatrice plus ou moins arbitrairement tranchée par l'auteur lui-même, par le hasard, par la maladie ou la mort. Ce que Clouzot, lui, nous révèle enfin, c'est "la peinture", c'est-à-dire un tableau qui existe dans le temps, qui a sa durée, sa vie, et quelquefois – comme à la fin du film – sa mort¹⁷⁰.

Bazin propose de penser la temporalité des œuvres autrement que simplement considérer le temps nécessaire à la réalisation d'une œuvre mais plutôt comme une temporalité faisant partie intégrante de l'œuvre elle-même. Il fait également la distinction entre les « tableaux », qui sont souvent considérés comme des peintures figées dans le temps et la notion plus vaste de « peinture » qui englobe l'idée que l'œuvre a une existence dans le temps, qu'elle se déploie progressivement, évoluant, changeant au fur et à mesure que le processus se déroule. Ainsi, ce film est présenté comme un moyen de révéler cette dimension temporelle de l'art où l'œuvre peut avoir sa propre mort. Cela suggère que le processus de création peut atteindre un point de clôture ou de transformation où l'œuvre cesse d'évoluer.

¹⁶⁹ Fauvel, Philippe, « Le Mystère Picasso : De la tyrannie de la réalité, en peinture, à la litanie de la peinture, en réalité », in *Positif*, n°579, 2009, p.98.

¹⁷⁰ Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2011, pp.194-196.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour objectif fondamental d'explorer et analyser les différences et les similitudes entre les différentes représentations du processus de création de l'artiste peintre au cinéma. Cette étude comparative s'est étendue aux multiples genres cinématographiques, à savoir le film sur l'art et la fiction. Il est important de rappeler que ce travail ne se voulait pas exhaustif tant le corpus sur le sujet est grand. Certains films plus pertinents que d'autres ont été privilégiés pour cette étude.

Tout d'abord, ce travail a été introduit par la définition de ces deux genres distincts afin de constater les caractéristiques inhérentes et d'établir une base pour la comparaison ultérieure. Une fois ces genres définis, nous trouvions intéressant de revenir sur la fascination du processus de création du peintre pour comprendre ce qui a poussé les cinéastes à faire des films sur le sujet. Ensuite, en guise d'introduction de la mise en scène au cinéma, nous avons étudié comment les peintres se mettent eux aussi en scène dans l'histoire de la peinture. C'est cela qui nous a amené progressivement au cinéma et à comment celui-ci met en scène l'acte de création du peintre.

Une attention particulière était portée sur la véracité du processus de création à travers les différentes représentations cinématographiques. Dans l'introduction de cette étude, nous avons émis l'hypothèse que par le dispositif cinématographique, le cinéaste est incapable de rendre compte du véritable geste du peintre. Or, comme l'analyse de certains films l'a montré, le geste à l'image peut être vrai. Filmé ou non, le geste exécuté par le peintre reste authentique car le sien.

Cependant, il était essentiel de reconnaître les limitations intrinsèques au cinéma lorsqu'il s'agit de représenter fidèlement le processus de création du peintre. Comme nous l'avons vu, de par sa nature, le cinéma ne peut en effet rendre compte de la durée et du lieu de la création. Il faut donc envisager la mise en scène du processus de création comme la mise en scène d'une performance permise pour et par le cinéma. De plus, il est impossible de rendre compte à l'image la matière et la couleur de la peinture. Ces éléments sont difficilement représentables à l'écran. D'une manière ou d'une autre, l'artiste qui est filmé, crée de manière authentique et exécute ses propres gestes mais uniquement pour la caméra

qui est en train de le filmer. Et cette performance n'a quasiment rien de pictural, il s'agit d'une performance filmique.

Cette conclusion nous interroge maintenant sur le statut de l'artiste peintre lorsqu'il est filmé par le cinéma. Si nous partons de l'hypothèse que les peintres filmés par les cinéastes offrent des performances plutôt que des créations picturales, cela amène à se demander si leur identité en tant qu'artistes peintres reste la même devant la caméra. Le processus de création mis en scène par le cinéaste devient une performance artistique à part entière, où le spectateur peut observer chaque geste de l'artiste. Cependant, cette représentation diffère de la création picturale en tant que telle, où l'artiste s'engage dans un processus intime et parfois solitaire.

La question fondamentale qui se pose est de savoir si le cinéma transforme le travail de l'artiste en un nouvel art, distinct de l'art pictural traditionnel. Et donc de se demander si nous ne devons pas considérer cette performance comme une forme distincte de l'art pictural. De plus, étant donné que le cinéma met en avant la performance, l'œuvre achevée peut sembler secondaire, voire même négligée. Or, dans la peinture, ce qui importe c'est l'œuvre finale. Il est donc important de souligner que le cinéma peut offrir une nouvelle perspective sur l'art et l'artiste peintre. Cette ouverture offre une opportunité de recherche intéressante pour repenser et approfondir ce sujet.

FILMOGRAPHIE

Films sur l'art :

- Alechinsky, l'œil du peintre* de Robert Bober (1997)
Henri Matisse de François Campaux (1946)
Le Mystère Picasso de Henri-Georges Clouzot (1955)
Alechinsky sur Rhône de Pierre Coulibeuf (1990)
Alechinsky d'après nature de Luc de Heusch (1970)
Parole dipinte - incontrare Picasso de Luciano Emmer (2000)
Comme un torrent de André Goldberg (1997)
De Renoir à Picasso de Paul Haesaerts (1950)
Quatre peintres belges au travail de Paul Haesaerts (1952)
Visite à Picasso de Paul Haesaerts (1950)
Portrait d'un peintre dans son atelier de Boris Lehman (1985)
Un peintre sous surveillance de Boris Lehman (2008)
Détail, Roman Opalka de Christophe Loizillon (1998)
Felice Varini de Christophe Loizillon (1997)
Simon Hantaï ou les silences rétiniens de Jean-Michel Meurice (1978)
Jackson Pollock 51 de Hans Namuth (1951)
Paul Delvaux ou les femmes défendues de Henri Storck (1969)
Rubens de Henri Storck et Paul Haesaerts (1948)
Dans l'atelier de Gilles Thomas (2017)
Terres Barceló de Christian Tran (2018)

Biopics/films de fiction :

- Montparnasse 19* de Jacques Becker (1958)
Big Eyes de Tim Burton (2014)
Au coeur du mensonge de Claude Chabrol (1999)
Tulip Fever de Justin Chadwick (2017)
La chute de la maison Usher de Jean Epstein (1928)
Pollock de Ed Harris (2000)
Mr. Turner de Mike Leigh (2014)

Le portrait de Dorian Gray de Albert Lewin (1945)

Love is the devil de John Maybury (1998)

La Belle Noiseuse de Jacques Rivette (1991)

Portrait de la jeune fille en feu de Céline Sciamma (2019)

Frida de Julie Taymor (2002)

Edward Munch de Peter Watkins (1974)

La jeune fille à la perle de Peter Webber (2003)

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- Aumont, Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, 2e éd., Éditions Armand Colin, Paris, 2010.
- Aumont, Jacques, *La mise en scène*, Éditions De Boeck Université, Paris, 2000.
- Aumont, Jacques, *L'Œil interminable*, Éditions de la Différence, coll. Les Essais, Paris, 2007.
- Aumont, Jacques, *Matière d'images*, Éditions Images Modernes, Paris, 2005.
- Aumont, Jacques (éd.), *Esthétique du film*, Éditions Nathan, Paris, 2004.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions Le Cerf, Paris, 2011.
- Berger, Doris, *Projected art history : biopics, celebrity culture, and the popularizing of American art*, Éditions Bloomsbury, Londres, 2014.
- Bonafoux, Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Éditions Albert Skira, Genève, 1984.
- Bonafoux, Pascal, *Moi je, par soi-même : l'autoportrait au XXe siècle*, Éditions D. De Selliers, Paris, 2004.
- Bonfand, Alain, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Presses universitaires de France, Paris, 2007.,
- Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, coll. Essais, Paris, 1985
- Curchod, Olivier, *Partie de Campagne. Jean Renoir*, Éditions Nathan, Paris, 1995.
- Dubois, Philippe, *Le portrait de Dorian Gray de Albert Lewin*, Éditions Yellow Now, Crisnée, 2015.
- Etienne, Fanny, *Films d'art, films sur l'art : le regard d'un cinéaste sur un artiste*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2002.
- Fuentes, Carlos, *Le journal de Frida Kahlo*, Éditions du Chêne, Paris, 1995.
- Georgel, Pierre, *La peinture dans la peinture*, Éditions Adam Biro, Paris, 1987.
- Haesaerts, Luc et Goldschmidt, Ernest (éd.), *Le film sur l'art.*, Éditions La Connaissance, Bruxelles, 1949.
- Jacobs, Steven, Latsis, Dimitrios et Cleppe, Birgit, *Art in the cinema: the mid-century art documentary*, Éditions Bloomsbury Academic, Londres, 2021.

Le Forestier, Laurent (éd.), *Filmer l'artiste au travail*, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Loreau, Max, *De la création : peinture, poésie, philosophie*, Éditions Labor, 1998.

Lemaître, Henri, *Beaux-arts et cinéma*, Éditions Le Cerf, Paris, 1956.

Mili, Gjon, *Picasso et la troisième dimension*, Éditions Triton, New-York, 1970.

Moine, Raphaëlle, *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*, Librairie philosophie J. Vrin, Paris, 2017.

Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XXe siècle : dans la peinture, du lendemain de la Grande guerre jusqu'à nos jours*, Éditions Adam Biro, Paris, 1999.

Piper, Melanie, *The biopic and beyond : celebrities as characters in screen media*, Éditions Bloomsbury, New York, 2022.

Prédal, René, *Esthétique de la mise en scène*, Éditions Le Cerf, Paris, 2007.

Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent et Albera, François (éd.), *Le film sur l'art: entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Shachar, Hila, *Screening the author ; the literary biopic*, Éditions Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2019.

Vancheri, Luc, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, Éditions Armand Colin, Paris, 2007.

Wilde, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Project Gutenberg, [en ligne], 2004.

Chapitres de livre :

Balzac, Honoré de, « Le Chef-d'œuvre inconnu », in *La Peinture incarnée : suivi de « Le Chef-d'œuvre inconnu » par Honoré de Balzac*, les Éditions de Minuit, coll. critique, Paris, 1985.

Gauguin, Paul, « Lettre à Émile Schuffenecker, août 1888 », in *Lettres de Gauguin à sa femme et ses amis* de Malingue, Maurice, Éditions Bernard Grasset, 1946.

Robert, Valentine, « *La Belle Noiseuse*, une création en deux actes : pictural et filmique », in *Filmer l'acte de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Thouvenel, Éric, « Le triple travail du film, du lieu et du lien dans la saisie de l'acte de création : l'atelier maïeutique de *La Belle Noiseuse* », in *Filmer l'artiste au travail*, Presses universitaires de Rennes.

Dictionnaires :

Rey-Debove, Josette et Rey, Alain, *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition du « Petit Robert » de Paul Robert mise à jour, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.

Gaffiot, Félix, Flobert, Pierre, *Le Gaffiot de poche : Dictionnaire latin-français*, Éditions Hachette, Paris, 2001.

Articles :

Achemchame, Julien, « Le pictural au service du cinéma réflexif. Chez David Lynch : révéler le simulacre pour mieux le célébrer ? », in *Ligeia*, vol.21, n°165-168.

Albera, François, « La Cinémathèque de Boris Lehman : l'art de s'égarer », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol.83, 2017.

Albera, François, « Études cinématographiques et histoire de l'art », in *Perspective*, vol.3, 2006.

Albera, François, « Cinéma et peinture, peinture et cinéma », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol.54, 2008.

Bazin, André, Berl, Emmanuel, Chamson, André, Grémillon, Jean, Léger, Fernand et Martini, Henri, « Le film sur l'art trahit-il l'art ? », in *1895: bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, vol. 95, n°3, 2021, pp. 184-193.

Brice, Charlotte, « Le Film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création », in *Critique d'art*, 2015.

Coquet, Michèle, « Le double drame de la création selon Le Mystère Picasso (1956) d'Henri-Georges Clouzot », in *Gradhiva*, vol. 20, n°2, 2014, pp. 138-167.

Coy, Jean-Louis, « Biopics et biographies », in *Humanisme*, vol.3, n°316, 2017.

Creissels, Anne, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », in *Ligeia*, vol. 121-124, n°1, 2013.

Dubois, Matthieu, « L'acte esthétique de la création : enjeux et formes d'une "poétique" moderne », in *La Vie et les vivants : (Re-)lire Michel Henry*, 2013, pp.391-400.

Dromard, Jean-Pull, « Sur la création artistique : du mythe au complexe de Pygmalion », in *Semen*, n°9, 1994.

Emmanuelli, Michèle, « Le processus de création sous l'éclairage projectif », in *Le Carnet PSY*, vol. 5, n°118.

Fauvel, Philippe, « Le Mystère Picasso: De la tyrannie de la réalité, en peinture, à la litanie de la peinture, en réalité », in *Positif*, n° 579, 2009.

Foubert, Jean, « L'histoire d'un homme seul. *Pollock* d'Ed Harris (2000) », in *Transatlantica*, 2003.

Haziot Schreiber, Judith, « La trace du geste en peinture à la lumière des sciences cognitives », in *Interfaces*, n°40, 2018.

Hennion, Antoine, « Sociologie de l'art », in *L'Année sociologique (1940/1948-)*, vol.45, n°2, 1995.

Korff-Sausse, Simone, « L'atelier de l'artiste », in *Le Carnet PSY*, vol. 5, n°199, 2016.

Lehman, Boris, « Cinéma subjectif », in *Cahier Louis-Lumière*, n°8, 2011.

Letort, Delphine et Tuhkunen, Taïna, « Inspiré d'une vie : le genre biopic en question », in *Revue Lisa*, vol. XIV, n°2, 2016.

Leveratto, Jean-Marc, « La promotion du travail artistique par le cinéma : image de l'artiste et « travail de l'image » », in *Images du travail, travail des images*, n°1, 2016.

Loubet, Christian, « La représentation de l'image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt », in *Cahiers de la Méditerranée*, n°66, 2003.

Marchand, Françoise, « L'obscurité de la toile blanche. Dans le Mystère Picasso, d'Henri Georges Clouzot (1955) », in *Entrelacs*, n°7, 2009.

Masson, Alain, « La toile et l'écran », in *Positif*, n°189, 1977, p. 17-.

Micallef, Claire, « Agnès, dernier p'tit tour et puis s'en va(rda) », in *La Septième Obsession*, n°22 2019.

Naas, Valérie, « L'art grec dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien », in *Histoire de l'art*, n°35/36, 1996.

Odin, Roger, « Film documentaire Lecture documentariste », in *Cinéma et Réalités*, CIEREC, Saint-Etienne, 1984.

Perrier de la Bâthie, Pierre-Emmanuel, « La photogénique de l'artiste en action : six exemples de l'acte créateur photographié au XX^e siècle », in *Les Cahiers de l'École du Louvres*, vol.2, 2013.

Pesenti Rossi, Erik, « Cinéma et temps bergsonien », in *reCHERches*, n°27, 2021.

Reckwitz, Andreas, « Du mythe de l'artiste à la normalisation des processus créatifs : contributions du champ artistique à la genèse du sujet créatif », in *Trivium*, n°18, 2014.

Robert, Valentine, « La pose au cinéma : film et tableau en corps à corps », in *Figures de l'Art : revue d'études esthétiques*, n°22, 2012.

Sanjines, Jorge, « Les mystère de l'acte créateur », in *Cinéma d'Amérique Latine*, n°3, 1995.

Thivat, Patricia-Laure, « De la peinture au cinéma une histoire de magie », in *Ligeia*, vol. 20, n°77-80, 2007.

Vandekerckhove, Joséphine, « *Quatre Peintres Belges au Travail* : Paul Haesaerts's Film on Edgar Tytgat, Albert Dasnoy, Jean Brusselmans and Paul Delvaux », in *Arts*, vol.11, n°36, 1952.

Williams, Hannah, « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », in *Images Re-vues*, n°7, 2009.

Mémoire :

Gloesener, Julie, *Le film sur l'art comme miroir: autoportrait de cinéaste*, mémoire, Université de Liège, 2014.

Romus, Emmanuelle, *L'atelier d'artiste, esprit d'un lieu*, mémoire, Institut supérieur d'architecture Saint-Luc, 1989-1990.

Do Prado Franco Neto, Milton, *La mise en scène du corps dans La Belle Noiseuse de Jacques Rivette*, mémoire de maîtrise, École de Cinéma Mel Hoppenheim, 2011.

Site internet :

Grossin, Benoît, « Rembrandt se raconte dans multiples autoportraits », in *Radio France*, [en ligne], 2020.

Grovier, Kelly, « Janet Sobel : The woman written out of history », in *BBC*, 2022, [en ligne], <https://www.bbc.com/culture/article/20220307-janet-sobel-the-woman-written-out-of-history>

« Et la main du peintre Bernard Dufour », in *Le Monde*, 1991, [en ligne] https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/08/29/et-la-main-du-peintre-bernard-dufour_4036035_1819218.html

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1 : L'INTÉRÊT POUR LA PEINTURE ET POUR LE PROCESSUS DE CRÉATION DE L'ARTISTE PEINTRE	15
1.1. L'INTÉRÊT DU CINÉMA POUR LA PEINTURE ET POUR LE PROCESSUS DE CRÉATION	17
1.2. LA FASCINATION POUR LE PROCESSUS DE CRÉATION DU PEINTRE DANS LA RECHERCHE	21
CHAPITRE 2 : LA MISE EN SCÈNE DU PROCESSUS DE CRÉATION DU PEINTRE	29
2.1. INTRODUCTION	30
2.2. LES AUTO PORTRAITS DES PEINTRES	31
2.3. LA MISE EN SCÈNE DE L'ACTE DE CRÉATION PAR LE PEINTRE LUI-MÊME	37
2.4. LES FILMS METTANT EN SCÈNE L'AUTO PORTRAIT D'UN PEINTRE	44
2.5. L'AUTO PORTRAIT DU CINÉASTE : LE PEINTRE, MIROIR DU CINÉASTE	53
CHAPITRE 3 : LA MISE EN SCÈNE DU PROCESSUS DE CRÉATION DANS LES FILMS SUR L'ART : ANALYSE COMPARÉE	61
3.1. INTRODUCTION : LA MISE EN SCÈNE	62
3.2. LE TEMPS DU PROCESSUS	65
3.3. LE LIEU DE CRÉATION	70
3.3.1. L'atelier	70
3.3.2. Le décor extérieur	77
3.3.3. Le studio de tournage	79
3.4. LE GESTE CRÉATEUR	81
CHAPITRE 4 : L'APPORT DE LA FICTION DANS LA MISE EN SCÈNE DU PROCESSUS DE CRÉATION DU PEINTRE	97
4.1. INTRODUCTION	99
4.2. L'APPROCHE DOCUMENTAIRE	100
4.3. LE RAPPORT ENTRE LE PEINTRE ET SON MODÈLE	106
CHAPITRE 5 : COMPARAISON DES FILMS SUR L'ART ET DES FILMS DE FICTION	113
5.1. INTRODUCTION	115
5.2. DU DOCUMENTAIRE DANS LA FICTION, DE LA FICTION DANS LE DOCUMENTAIRE	116

5.3. ÉTUDE DE CAS : <i>JACKSON POLLOCK 51</i> DE HANS NAMUTH ET <i>POLLOCK</i> D'ED HARRIS	118
5.4. LE GESTE DU PEINTRE	122
5.5. LE TEMPS DU PROCESSUS	125
CONCLUSION	129
FILMOGRAPHIE	131
BIBLIOGRAPHIE	133