

Art et cinéma



Pour les deux reproductions : Philippe Parreno, *8th June 1968*, 2009, 70 mm ou DCP 2K anamorphic (durée 7 min, 11 s). © photo D.R./Courtesy Air de Paris, Paris.



Le cinéma peut parler d'art comme il peut parler d'artistes – en témoigne cette année le *Revoir* de Gilles Bourdos, présenté en clôture de la sélection « Un certain regard » au Festival de Cannes qui s'ouvre le 16 mai. L'art peut inspirer le cinéma, comme il peut guider les cinéastes. Un tableau peut être narratif comme un film peut inviter à la contemplation. Décors de luxe, les musées et les monuments se posent en toile de fond idéale pour d'ambitieuses productions cinématographiques. Pourquoi parler de frontières, alors qu'il n'existe que des rapports entre les arts plastiques et le cinéma ? Liens qui, au cours des vingt dernières années, se sont faits plus intimes que jamais : les artistes se sont faits cinéastes et les cinéastes se sont rêvés plasticiens. Preuve d'une institutionnalisation certaine, qui n'est pas sans poser ses propres questions de présentation et de conservation, le 7^e art n'a-t-il pas droit à des musées en son nom propre ?

D'un cadre à l'autre

PAGE 18

Les musées font leur cinéma

PAGE 19

L'effet cinéma

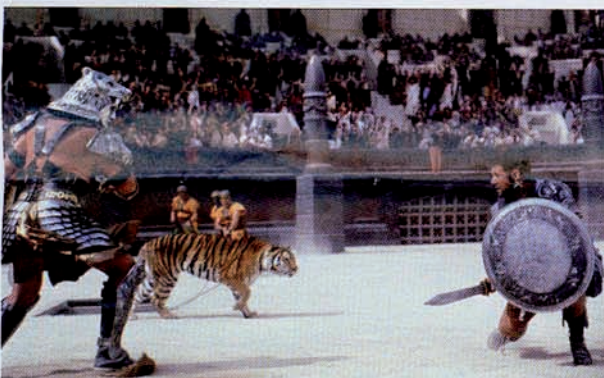
PAGE 20

Des figurants de luxe

PAGE 22

D'un cadre à l'autre

De Jean-Luc Godard à Wim Wenders en passant par Mel Brooks et David Lynch, nombreux sont les cinéastes à avoir emprunté à la peinture, un personnage, une ambiance, une esthétique...



De haut en bas : Wim Wenders, *The End of violence*, 1997. © Universal Pictures.
Ridley Scott, *Gladiator*, 2000. © United International Pictures.
Jean Renoir, *Une partie de campagne*, 1936. © Les Films du jeu

Lorsque le 7^e art a l'heureuse idée de puiser son inspiration chez son aînée la Peinture, les ramifications appa-

raissent si nombreuses et variées qu'il est difficile d'en dresser un portrait exhaustif. Car les goûts et les motivations des cinéastes

reflètent la plupart du temps de l'intime. Calquer un univers esthétique cinématographique sur un tableau n'est pas une mode ou un caprice, mais un exercice auquel les réalisateurs se sont toujours prêtés avec joie – que des créateurs d'images en mouvement regardent le travail de créateurs d'images fixes n'a rien d'étonnant. Le point de départ du travail d'un cinéaste est le

cadrage, la composition visuelle dans laquelle se jouent les unités d'action et de temps. Un tableau propose des atmosphères, des décors et des attitudes à reprendre. Il peut aussi faire l'objet d'un hommage, ou constituer une ressource documentaire.

Citation directe

Parmi les différents cadres dans lesquels ces connivences entre cinéma et peinture se manifestent, le biopic, genre à pari, met en scène la vie d'un artiste en s'adressant, en général, au grand public. Si le tableau n'est pas le sujet principal, certains réalisateurs tentent de recréer l'ambiance, les couleurs et la lumière des toiles lorsqu'ils mettent l'artiste en situation de création – citons le très sensuel *Rembrandt fecit 1669* de Jos Stelling (1977) et *La Jeune Fille à la perle* de Peter Webber (2003). D'autres s'en éloignent, à l'image du renversant *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991), dont le naturalisme poussé à l'extrême souligne le décalage entre l'imaginaire haut en couleur du peintre et la terre réalité de sa vie. Quand l'artiste est supplanté par son chef-d'œuvre dans l'inconscient collectif, les réalisateurs de films plus commerciaux ont recours à la citation directe : un *gimmick* s'appuyant sur les références culturelles du public. Ainsi la jeune serveuse rousse du *Bar aux Folies-Bergère* d'Edouard Manet attend sagement ses clients dans *Bel Ami* d'Albert Levin (1947). Dans *Les Aventures du baron Münchhausen* (1988) de Terry Gilliam, Uma Thurman fait une apparition remarquable en Vénus de Botticelli. Et bien avant le *Da Vinci Code* (Ron Howard, 2006), *La Cène* de Léonard de Vinci faisait l'objet d'une scène hilarante signée Mel Brooks, en serveur à la table de Jésus et ses apôtres. Ces derniers posent pour un « tableau de groupe » devant Vinci, transformé pour l'occasion en vulgaire peintre à l'accent italo-new-yorkais (*La Folle histoire du monde*, 1981). Plus sérieusement, Wim Wenders livre une réflexion profonde sur la violence dans la culture américaine à travers la reconstitution du dîner de *Nighthawks* par Edward Hopper, icône américaine des années 1940, pour les besoins d'un film-dans-le-film (*The End of Violence*, 1997). Et dans *Passion* (1982), Jean-Luc Godard pousse le procédé à son paroxysme en donnant vie à une douzaine de chefs-d'œuvre, dont la *Maya desnuda* de Francisco de Goya, *L'Entrée des croisés à Constantinople* d'Eugène Delacroix ou encore *La Ronde de nuit* de Rembrandt, dans le cadre d'une réflexion sur la lumière dans l'œuvre picturale et cinématographique. Certaines citations sont parfaitement consciencieuses, car pour les réalisateurs de films d'époque, la peinture ancienne présente et

avantage de constituer une bibliothèque inestimable. Dans *Tous les matins du monde* (1991) dont l'action se situe au XVII^e siècle, Alain Corneau s'applique à recréer natures mortes et autres scènes de genres signées Lubin Baugin, Philippe de Champaigne, Georges de La Tour ou encore Rembrandt. Célèbre pour son attention maniaque au détail, Stanley Kubrick s'est référé aux paysages d'Antoine Watteau et de John Constable, aux portraits de Thomas Gainsborough et aux scènes de genre de William Hogarth pour donner le poids du réalisme à son sublime *Barry Lyndon* (1975). Pour les tenues et les accessoires de combat de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), les costumiers et décorateurs se sont directement « servis » dans les toi-

lumpes Itohusai et Hiroshige. Des œuvres fantasmagoriques signées Jérôme Bosch, ou le retable d'Isenheim de Matthias Grünewald, sont, pour ne citer que celles-ci, une source inépuisable pour les directeurs artistiques de films du genre « médiéval fantastique », illustré par la trilogie du *Seigneur des Anneaux*. En Allemagne, les cinéastes expressionnistes des années 1920 partagent avec les peintres de la Nouvelle Objectivité un esthétisme angoissant, des compositions déséquilibrées et des perspectives tordues (*Nosferatu* [1922] de Friedrich Murnau, *Le Docteur Mabuse* [1922] de Fritz Lang...). Les couleurs agressives et criardes y sont remplacées par de lourds contrastes entre noir et blanc.

« L'apparent souci de véricité mêlé à une imagination certaine des toiles de Jean-Léon Gérôme en ont fait un peintre prisé des réalisateurs de péplums

les de Jean-Léon Gérôme, dont l'apparent souci de véricité mêlé à une imagination certaine en ont fait un peintre prisé des réalisateurs de péplums. John Huston a pour sa part tenu à « une modification des tons habituels du Technicolor » pour recréer la palette de Toulouse-Lautrec, dont les affiches ont servi de base documentaire à *Moulin-Rouge* (1953) (1).

Filiation esthétique

Quand le cinéma dépasse ce souci documentaire, il assure une filiation esthétique en renouvelant des codes visuels bien établis. Dans *Une partie de campagne* (1936), Jean Renoir assume ouvertement son héritage et perpétue à sa manière (et en noir et blanc !) l'imaginaire impressionniste en parlant son langage vernaculaire (la balançoire, le canotage, les badineries en bord de Seine...). Les westerns fondateurs de John Ford ont adapté en Technicolor les représentations d'un Far West mythifié par Frederic Remington, ainsi que les paysages à perte de vue d'une nature prétextuellement intacte imaginée par Thomas Cole et célébrée par la Hudson River School. Ce faisant, John Ford perpétue le mythe américain des grands espaces, des braves pionniers et des Indiens menaçants, tout en bétonnant l'image d'Épinal du cow boy héroïque que Clint Eastwood s'est donné un malin plaisir à rectifier, dans *Impitoyable* (1992) notamment. Au Japon, les films d'Yasujiro Ozu procèdent de la même intention en délivrant le même regard contemplatif sur la nature que les maîtres de l'es-

Mais le cinéma n'est jamais aussi intéressant que lorsqu'il fait sienne la peinture. Inventeur d'un visage troublant de l'Amérique moderne, Edward Hopper n'a cessé de fasciner des cinéastes, lesquels souhaitent rendre une vision contemporaine de la société américaine. Outre Wim Wenders, David Lynch a su transcender l'œuvre de Hopper, l'un de ses peintres préférés, en reprenant la tension dramatique, des paysages vides, des êtres isolés et mystérieux, des atmosphères lourdes et silencieuses des décors minimalistes aux couleurs tranchées, des compositions d'une grande simplicité géométrique. Aussi narratives soient-elles en apparence, les œuvres de Hopper et Lynch ne donnent jamais des clés de lecture, à la grande frustration des spectateurs. Le mystère reste entier, sujet même de l'œuvre. Alfred Hitchcock avait lui aussi directement cité Hopper dans *Psychose* (1960) – la maison de Norman Bates fait écho à la *Maison près de la voie ferrée*, 1925. Pour parvenir à créer un milieu onirique « vraisemblable », le cinéaste anglais a en revanche fait appel à un artiste bien vivant, un surréaliste bien endant, Salvador Dali. Authentique mise en chair de l'univers du peintre espagnol, la scène du rêve hypnotique de *La Maison du Dr Eduard* (1945) est un modèle du genre.

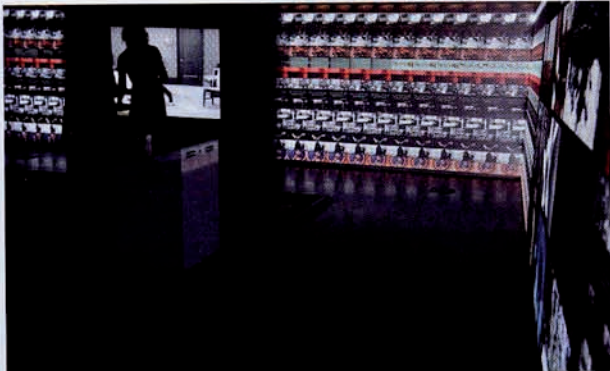
Maureen Marozeau

(1) lire *Cinéma et peinture*, Joëlle Moulin, éd. Citadelles & Mazenod, 2011.

Les musées font leur cinéma

Ou comment parvenir à exposer le 7^e art dans des espaces institutionnels

■ Un petit tour d'horizon des musées et cinémathèques du monde entier



En haut, vue de l'installation permanente « Panorama », au musée du film Eye, Amsterdam.
 © Photo : Paul van der Klei. Ci-dessous, vue de « Tim Burton, l'exposition » à La Cinémathèque française, Paris.
 © Photo : Stéphane Debrowski/La Cinémathèque française.

Tim Burton attire les foules. Pas seulement dans les salles de cinéma, mais aussi dans les salles d'exposition, comme en apporte actuellement la preuve La Cinémathèque française. L'institution parisienne, qui a adapté à ses espaces la rétrospective organisée par le MoMA (Museum of Modern Art) à New York (lire le *JdA* n° 367, 13 avr. 2012), bat des records de fréquentation, avec 100 000 visiteurs reçus depuis son ouverture le 7 mars. Le parcours dévoile les dessins du cinéaste américain et montre comment les créations graphiques sont intimement liées à l'œuvre cinématographique. À travers ce type de proposition, la Cinémathèque attire de nouveaux publics, pas nécessairement cinéphiles ni habitués du lieu. Au-delà du classique parcours ludique dévoilant les coulisses techni-

ques et secrets de fabrication d'un film, « exposer » le cinéma, le faire entrer au musée dans une réflexion plus large sur la création, se révèle être une expérience singulière et difficile, un exercice complexe. Il s'agit de faire dialoguer des éléments de nature très différente (images fixes, en mouvement, archives, tableaux, objets, dessins) et, surtout, de parvenir à expliquer les films sans les trahir. Comme le souligne Matthieu Orléan, collaborateur artistique à la direction générale de La Cinémathèque, les passerelles entre cinéma et musée ne relèvent pas de l'évidence : « *Le cinéma n'a pas vocation première à se "muséographier". Cela peut même sembler contre nature de révéler les décors, de dévoiler le film sous forme d'extraits, par petits bouts, comme un raccourci d'une œuvre raptée. Il existe un vrai décalage entre ces deux mondes qui, avec le temps, se sont réconciliés.* » Une « réconciliation » due, selon lui, aux artistes contemporains qui ont su investir le champ du cinéma à l'image de Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Tacita Dean (lire p. 20).

L'institution passe régulièrement commande à des cinéastes, parfois à des plasticiens ou à des photographes. « *La Cinémathèque doit être à l'origine de projets, donner une impulsion. Il n'y a pas d'imperméabilité entre tous ces domaines de la création. Dès son ouverture, en 1936, elle a été pensée comme un lieu d'ouverture avec une multitude de connexions possibles* », souligne Matthieu Orléan. Son fondateur, Henri Langlois, a dès le début commandé des films sur l'art ; en outre, parallèlement aux archives récoltées, il collectionnait des œuvres d'artistes qui lui semblaient entrer en résonance avec le médium. Il avait pour ambition d'intégrer le cinéma à un musée, à l'exemple du département du film créé dès 1935 au MoMA. « *C'était un geste politique : il voulait montrer que le film est aussi un objet d'art* », rappelle encore Matthieu Orléan. Cependant, si La Cinémathèque française fait régulièrement appel aux artistes depuis qu'elle s'est installée rue de Bercy (en 2005), elle se situe bien dans le champ du cinéma et non dans celui des arts plastiques. Outre son impression-

nante collection et ses missions de conservation afférentes, l'institution multiplie les expositions, monographiques (« Méliès », « Jacques Tati », « Stanley Kubrick », « Almodovar », « Dennis Hopper »), ou plus audacieuses comme « Brune-Blonde », sur le thème de la chevelure (en 2010). Des lieux tels le Centre de culture contemporaine de Barcelone ou l'Acmi (Australian Centre for the Moving Image) à Melbourne, constituent des partenaires privilégiés de la Cinémathèque avec lesquels elle partage cette notion d'expérimentation. Associer et confronter le cinéma à d'autres champs de la création relève d'une démarche spécifique à quelques lieux. Rares sont les institutions consacrées au cinéma qui ne se contentent pas de montrer seulement l'envers du décor et la manière dont on « fabrique » des films. Parfois les musées ouvrent leurs espaces au cinéma le temps d'une exposition, à l'image de la manifestation « Hitchcock et l'art » organisée au Centre Pompidou en 2001. La vocation de l'institut Lumière,

basé à Lyon, est tout autre. Véritable temple de la mémoire cinématographique, l'établissement installé au cœur du quartier historique lyonnais se revendique comme le berceau du 7^e art. Depuis sa grande rénovation en 2003, l'institut expose des films, livres, photographies, appareils de cinéma retraçant l'itinéraire des frères Lumière, inventeurs du cinématographe, et les débuts de cet art.

Des projections dans les expositions

À l'étranger, nombreux sont les établissements à associer, chacun à leur manière, de façon plus ou moins traditionnelle, projections de films et expositions permanentes sur le cinéma. Ainsi de la Cinematek de Bruxelles, installée au sein du Palais des beaux-arts et entièrement rénovée en février 2009, ou du Musée national du cinéma (Museo Nazionale del Cinema) à Turin, en Italie, dont les collections sont mises en scène autour d'un immense hall où les visiteurs peuvent visionner des extraits de films. À Berlin, à deux pas de la place Marlene-Dietrich

où se déroule chaque année en février la Berlinale, la Maison du Cinéma, sise dans le Sony Center de la Potsdamer Platz, abrite le Musée du cinéma et la télévision de Berlin ainsi que les archives de la Cinémathèque allemande. Citons également The American Museum of the Moving Image (Musée du cinéma et de la télévision), à New York, inauguré en 1988 et récemment agrandi, ou encore le Musée du cinéma installé à Pékin, exclusivement dédié au 7^e art chinois, un immense complexe comprenant musée et salles de projection. Mais pour l'heure, c'est Amsterdam qui crée l'événement avec l'ouverture de son musée du film, « Eye », inauguré le 4 avril dans un bâtiment futuriste conçu par les Viennois Delugan Meissl Associated Architects et situé dans la zone portuaire au nord de la ville. Son exposition inaugurale, « Found Footage » (jusqu'au 3 juin) met en exergue, sur 1 200 mètres carrés, le cinéma expérimental, et ouvre un peu plus le champ des possibles...

Daphné Bétard



© Sigurdur Arni Sigurdsson

FRAC CORSE

Sigurdur Arni Sigurdsson
Jardins d'ombre
 10.04 - 30.06.2012

Du lundi au vendredi 10h00 - 12h00 - 14h00 - 18h00
 Le samedi 14h00 - 18h00
 FRAC Corse - La Citadelle 20250 Corte
 Tel. +33 (0)4 95 46 22 18 - frac@ct-corse.fr



L'effet cinéma

De nouvelles formes de récit et de temporalité se sont imposées dans la création des vingt dernières années, entre art et cinéma, brouillant les frontières et régénérant les deux champs

« C inéma d'artiste », « cinéma prospectif », « cinéma élargi », « post-cinéma » ou encore « troisième cinéma » – lequel rassemble de nouvelles formes de récit et de temporalité, selon l'historienne et critique d'art Pascale Cassagnau (1) –, la diversité de la terminologie traduit bien la difficulté à identifier et définir précisément ce cinéma pratiqué depuis deux décennies par des artistes venant du champ des arts visuels.

Loïn de vouloir retracer une filiation entre le *Ballet mécanique* (1923) de Fernand Léger, les films de Man Ray ou Dalí, le cinéma lettriste d'Isidore Isou et Maurice Lemaître et les dernières réalisations de Douglas Gordon ou Philippe Parreno, l'objectif est ici d'apprécier la nature et l'ampleur des changements intervenus dans le rapport des artistes plasticiens à l'expérience cinématographique au cours des deux dernières décennies, et plus particulièrement à partir des années 2000, avec l'apparition de la technologie numérique.

Si à la grande époque du cinéma dit « expérimental » (ou « deuxième cinéma »), dans les années 1960-1970, les frontières sont devenues très poreuses entre art et cinéma avec des figures comme Andy Warhol ou Michael Snow, le musée ou la galerie ne s'ouvrirent réellement aux « images en mouvement » qu'avec l'avènement de l'art vidéo. Issu par nature de la télévision, ce médium, par sa facilité d'usage, sera vite adopté par nombre d'artistes de la performance ou de Fluxus, et deviendra un outil essentiel pour une critique des formes de l'industrie et du spectacle. En quoi le cinéma d'artiste se différencie-t-il de cet « art vidéo » dont l'histoire se poursuit aujourd'hui, parfois par des démonstrations magistrales comme avec Pipilotti Rist, Gary Hill ou Bill Viola ? La distinction réside sans doute dans l'intérêt particulier que vont développer certains pour des spécificités et formes cinématographiques.

Nouvelle vague

Alors que le cinéma expérimental, et ses enjeux critiques, tend dans les années 1980 à « s'académiser » dans ses traductions plastiques (grattage, interventions sur pellicule), ce champ va connaître un renouveau au tournant des années 1990 par l'entremise d'une génération de plasticiens fascinés par Godard, Pasolini, David Lynch et même Spielberg. C'est d'abord en creusant l'idée de « remake » que les artistes vont s'approprier, détourner et déconstruire les structures ciné-

matographiques (durée, montage, ellipses, jeux d'acteur, doublage...). L'exemple type en est le *24 Hours Psycho* (1993) de Douglas Gordon, une installation qui étire jusqu'à vingt quatre heures la projection de *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock, renouvelant la perception de ce film à suspense. Du même Hitchcock Pierre Huyghe réalisera son propre *Remake* (1994-1995), reprise intégrale de *Fenêtre sur cour* à l'aide de moyens volontairement rudimentaires. S'appliquant à déjouer et à ouvrir les structures narratives du récit, Huyghe convie Bruno Ganz et tourne, vingt ans plus tard, un long travelling reliant deux scènes de *L'Ami américain* (Wim Wenders), plan séquence qui sera intercalé dans la bande originale (*L'Ellipse*, 1998, vidéoprojection sur 3 écrans). Il va plus loin en réactivant *Dog Day Afternoon*, un thriller de Sidney Lumet basé sur un fait divers. Dans *The Third Memory*, Huyghe confronte trente ans après les faits le récit filmé de l'auteur même du hold-up à son adaptation à l'écran – réglée par les mécanismes hollywoodiens – et à son interprétation par Al Pacino, critiques portées par le même protagoniste. L'œuvre enchevêtre fiction et réalité. Dans une critique plus « déjantée » de l'industrie cinématographique, Brice Dellsperger recycle dans la série de ses « Body Double » (1995-2010), sur un mode mi-parodique mi-févreux, des scènes de films de Brian de Palma, et livre encore à travers la figure du travesti (jouée par Jean-Luc Verna) sa version de *L'important c'est d'aimer* (A. Zulawski, 1975).

Déployée dans l'espace muséal, cette « expérience de la temporalité », qui s'accompagne d'une « reconstruction subjective de la durée » et se substitue au défilement cinématographique, sera théorisée sous le vocable de « cinéma d'exposition » par Jean-Christophe Royoux (2). Surtout, pour la première fois en 1996, le Turner Prize est attribué à un artiste vidéo, Douglas Gordon. Deux ans plus tôt, Matthew Barney, soutenu par la très puissante galerie américaine Barbara Gladstone, a inauguré son cycle « Cremaster » (1994-2002), dont les films seront présentés dans les musées accompagnés de dessins et sculptures, ou de façon autonome dans le circuit cinématographique.

« Possibilités narratives »

Si le *remake* revisite, décortique et dissout la structure linéaire du « grand classique », la production qui suivra assume de façon plus sentimentale peut-être son rapport au mythe. À l'hiver ●●●

