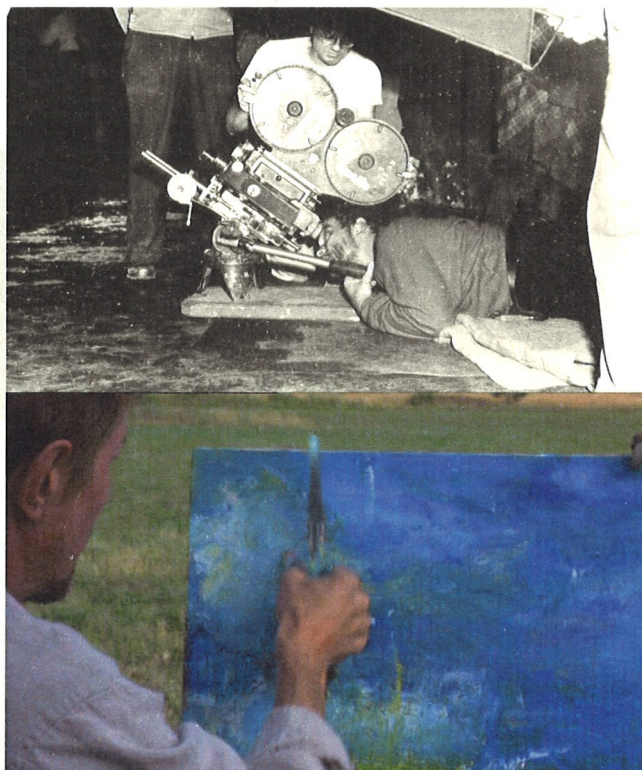


Filmer l'acte de création



sous la direction de
Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart

La Belle Noiseuse, une création en deux actes : pictural et filmique

La Belle Noiseuse, réalisé par Jacques Rivette en 1991, met en scène un duel. Non pas simplement celui, généralement analysé, qui se joue entre le peintre et le modèle ; mais un duel plus fondamental, au niveau *méta-artistique*, questionnant directement l'acte de création : il s'agit de la confrontation entre l'acte de peindre et l'acte de filmer.

Le dialogue travaillé formellement par *La Belle Noiseuse* entre la création picturale (représentée) et la création cinématographique (représentante) est au cœur de cette œuvre d'« arts » et va permettre d'en révéler le secret. Car le spectateur ne voit jamais le tableau dont le film montre l'acte de création. *La Belle Noiseuse* peinte reste cachée, ou « inconnue » pour reprendre les termes du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac dont le film est une « adaptation¹ ». Cette nouvelle narre l'échec d'une création picturale : la toile travaillée pendant dix ans par le peintre Frenhofer, tenue secrète et décrite verbalement par son créateur comme le chef-d'œuvre absolu de l'art figuratif ne révèle, lorsque finalement l'artiste consent à la montrer à ses deux amis, que « des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture² ». Un seul élément visuel émerge de cette absence d'image :

• 1 – Si le terme banalisé d'*adaptation* est, comme l'a montré François Albera, entaché d'un *a priori* « désépiciant », promettant une trahison de l'œuvre littéraire originelle dans son « transfert » cinématographique (F. ALBERA, « Comment passer de l'écrit à l'image », conférence donnée à l'université de Lausanne, cours public *Derrières les images*, 15 fév. 2006), Rivette travaille ici l'*adaptation* envisagée et rejouée comme problématique esthétique, dans toute sa complexité dialectique et sa richesse intertextuelle, plus à même d'être traduite par des termes comme « transposition » ou « récréation ».

• 2 – Ce texte de Balzac a connu une première version en 1831, avant d'être remanié par l'auteur en 1837, déplaçant l'accent de l'intrigue amoureuse à la figure de Frenhofer et à l'« acte de peindre ». C'est ce deuxième état de l'œuvre que nous citons ici, en nous référant à l'édition de la Pléiade

En s'approchant, [les deux spectateurs] aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme un torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée³.

Or, si Rivette décide d'adapter ce récit de Balzac, c'est précisément en vertu de cette description finale, comme l'explique le scénario du film :

[La description du tableau de Frenhofer] est, sinon la fin, du moins le moment culminant – celui de la « révélation », du « climax » – du *Chef-d'œuvre inconnu*. [...] Cette description dit que si ce tableau, La belle noiseuse, est évocable par les mots, il est réellement « immontrable », littéralement « irréprésentable ». Et donc que la représentation, l'adaptation de la nouvelle de Balzac au cinéma est impossible. Or c'est précisément cette impossibilité qui nous séduit : elle constitue un défi qu'il est tentant de relever⁴.

Ainsi, selon les scénaristes, l'enjeu du texte balzacien réside dans le fait que ses descriptions littéraires de peinture – autrement dit les passages relevant de l'*ekphrasis*, mode le plus ancestral de la transposition des arts – sont trop bien transcrites, au point que la peinture devienne littérature. Cela est d'ailleurs thématiqué lorsqu'un des spectateurs du tableau, assistant à la manière dont Frenhofer décrit sa toile, conclut : « Il est encore plus poète que peintre. » C'est donc ce jeu de Balzac à substituer à l'existence picturale du chef-d'œuvre une existence purement verbale que le réalisateur veut rejouer au cinéma, en donnant au *Chef-d'œuvre inconnu* une existence purement filmique. Tout le film s'annonce ainsi comme lieu privilégié d'une réflexion sur les arts et leur concurrence, autrement dit de *paragone*. Ce terme, de l'italien « comparaison », a été choisi à la Renaissance italienne pour nommer le double jeu d'imitation et de différenciation qui galvanisait les arts en permettant leur redéfinition et leur théorisation. L'expérience consistant à recréer « cinématographiquement » le *chef-d'œuvre inconnu*, envisagé comme un défi que la création littéraire lance à la création picturale et, par extension, à la création filmique, promet donc un exemple moderne de *paragone*.

dirigée par P.-G. Castex : H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, vol. X « études philosophiques », Paris, Gallimard, 1979, p. 436.

• 3 – *Idem*.

• 4 – Extrait du scénario original du film écrit par Jacques RIVETTE, Pascal BONITZER et Christine LAURENT, publié sous le titre « Le Chef-d'œuvre inconnu », *Connaissance des arts*, n° 475 (1991), p. 57. Rappelons que les scénarios de Rivette consistent essentiellement en des remarques, idées et intentions chargées de stimuler l'improvisation de toute l'équipe filmique.

Comme principe essentiel de transposition filmique, le réalisateur choisit de montrer *l'acte de création pictural*, là où Balzac décrivait un *tableau*. En effet, filmer l'acte de peindre, c'est déjouer la distinction lessingienne fondamentale entre les deux arts, c'est-à-dire l'opposition entre images fixes et images en mouvement – opposition reconnue comme une difficulté par les auteurs du film :

Il y a, en règle générale, une évidente difficulté à mettre la peinture dans le cinéma, à évoquer l'univers pictural statique dans l'art des images en mouvement. [...] Le tableau passe mal au cinéma⁵.

En abordant la peinture suivant la tradition théorique dominée par Paul Valéry, et relayée notamment dans les discours du réalisateur de films sur l'art Pierre Samson, qui définit le tableau comme « du temps accumulé, [...] la trace d'un temps, très comprimé⁶ », les films qui montrent l'acte de peindre redéployent une dimension temporelle et donc cinématographique qui – en dépit de la conception lessingienne – appartient au tableau : le temps de sa création. Et l'enjeu essentiel de *La Belle Noiseuse* consiste à restituer ce temps.

Le mouvement créateur

L'accent sur la temporalité est sensible tout d'abord dans la représentation du geste du peintre. Car le cinéaste filme en temps réel le déroulement qui va de la page blanche au dessin achevé, donnant à voir une véritable performance d'artiste – c'est d'ailleurs la main d'un véritable peintre, Bernard Dufour, que nous voyons en acte de création. Le rythme du film suit le rythme du geste, s'attachant à en restituer la durée et les hésitations. Si seule la 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 l'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'accentue.

Mais la temporalité de l'acte pictural est avant tout travaillée par le motif de la pose. Il est le thème fondamental du film et prend la dimension d'une « lutte », qui se joue à un premier niveau entre le peintre et le modèle – Frenhofer manipulant le corps de son modèle en cherchant à le « casser », en revendiquant qu'elle

• 5 – *Idem*.

• 6 – P. SAMSON, extrait de « Motivations et expériences : entre la toile et l'écran », *Peinture et cinéma* (Catalogue d'une rétrospective de films sur l'art, Anne COUTINOT [dir.]), Paris, Ministère des Affaires étrangères, 1992, p. 114.

se « défende », et allant jusqu'à la « crucifier⁷ » – pour révéler, à un niveau plus essentiel, un duel entre l'art du mouvement que sont le cinéma et l'art de l'immobilisation 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 cinématographiques. Pascal Bonitzer – théoricien essentiel de la relation cinéma-peinture, et scénariste de *La Belle Noiseuse* – avait d'ailleurs établi combien le fait de filmer la pose cristallisait le « dialogisme » entre cinéma et peinture, en « accentuant la disjonction entre le mouvement du plan et l'immobilité du tableau⁸ ». Ainsi dans *La Belle Noiseuse*, la pose est problématisée comme le maillon qui lie et sépare film et tableau, qui condense toutes les tensions du *paragone* travaillé par le film.

De l'acte de peindre à l'acte de filmer

Cette représentation cinématographique de l'acte de peindre et de poser, autrement dit cette manière de filmer l'acte de création, est elle-même prise dans une temporalité et va évoluer au fil du film, pour se faire de plus en plus le miroir de l'acte de filmer. Ainsi, lorsque Frenhofer décide d'abandonner les dessins préparatoires pour s'atteler au tableau définitif, sa manière de créer vient de prendre un tour nouveau et révélateur en substituant à la *mise en pose* une recherche de *mise en cadre*.

Marianne, le modèle, après l'esclavage que lui a infligé l'artiste pendant trois jours de pose, s'affirme et ordonne à Frenhofer de « la regarder » – mettant ainsi l'accent sur le rôle du point de vue du peintre – et de lui laisser définir elle-même son attitude, disant : « Laissez-moi trouver ma place, mon mouvement, mon temps » (02:32:35)⁹. Le modèle revendique donc de trouver, non son immobilité mais son mouvement, de s'inscrire dans le temps du film au lieu de lui résister. Un plan-séquence vient alors mettre en scène ce renversement (02:35:41-02:36:41) : Marianne, placée sur un drap en avant-plan, pose en parlant et en bougeant, se dévoilant par la parole et le mouvement, tandis que le peintre, en profondeur de champ, essaie de trouver la bonne position de son regard. La caméra

• 7 – J'aborde la souffrance « sacrificielle » du modèle et les connotations sacrées de son « martyr » sur [<http://www.unil.ch/usagesdejesus/page43119.html>].

• 8 – P. BONITZER, « Le plan-tableau », *Cahiers du cinéma*, n° 370 (1985), rééd. dans *Peinture et cinéma : Décadrages*, Paris, Éd. de l'Étoile, 1985, p. 30.

• 9 – Tous les time-codes, descriptions et citations du film produits ici se réfèrent à la version proposée par l'édition DVD « Jacques Rivette, *La Belle Noiseuse* (1991) », Paris, Arte France Développement, © 2002. Comme le film (236') se décline en deux DVD successifs, nous avons additionné les 129' du premier DVD aux indications de time-code du deuxième.

se met alors elle-même en mouvement, pour décrire, en miroir, la rotation que l'artiste effectue autour du modèle, et embarquer le spectateur dans la même recherche de point de vue. Le peintre traverse l'arrière-plan en gesticulant, essayant de fixer son regard, allant jusqu'à se placer sur le divan ou le banc qui jusqu'alors étaient les lieux de pose du modèle. Cette scène connaît son épilogue un peu plus tard, lorsque, face au modèle, le peintre tombé d'un tabouret se reprend d'avoir bougé et se met à rechercher explicitement la « pose » de son regard, demandant au modèle de lui indiquer son attitude, dans un dialogue qui formule explicitement cette inversion des rôles et qui tourne à la parodie (02:45:07-02:48:07). Le jeu est également visuel, puisque Frenhofer vient prendre la pose sur le tabouret, non sans rappeler, comme une caricature, l'une des poses qu'il a lui-même imposées à Marianne. Si la situation peut paraître légère et insignifiante, la suite de la séquence aboutit sur l'acte le plus sérieux du film : la reprise du fameux chef-d'œuvre – qui dans le film avait été commencé et abandonné dix ans auparavant, avec pour premier modèle Liz, la femme de Frenhofer. Ainsi la parodie ne fonctionne pas comme une perte de signification mais tout au contraire permet une réflexivité chargée de sens, qui convainc le peintre à terminer sa *Belle Noiseuse*, avec Marianne pour deuxième modèle.

Ce déplacement d'une *mise en pose* à une *prise de vue* engage un parallèle direct entre l'acte créateur de Frenhofer et celui du cinéaste, comme le suggérait d'ailleurs le plan-séquence mettant en évidence la manière dont le mouvement de caméra emboîte le pas (ou plutôt le regard) du peintre, et s'inscrit ainsi dans la même démarche créatrice. Si, dans le récit de Balzac, Frenhofer fonctionnait déjà comme un miroir de l'auteur, en étant un maître de la description verbale, Rivette a conservé et transposé cette réflexivité dans son film, en faisant de cette figure, non plus un *poète* mais un *metteur en scène* du modèle. Sachant que ce réalisateur travaille en favorisant l'improvisation des acteurs, ayant pour idéal cinématographique la « capture du réel », cette séquence prend d'autant plus de sens qu'elle montre Frenhofer perdre son statut de manipulateur pour devenir le récepteur de la réalité, une réalité qu'il ne cherche plus à modeler mais à saisir, à « capturer », comme « un chat devant un oiseau » (02:36:43). Le tableau prend donc forme comme exact miroir du film, au moment où l'acte pictural de Frenhofer rejoint, dans chacun de ses principes, l'acte filmique de Rivette.

L'importance donnée au regard du peintre permet en outre une certaine perméabilité entre l'espace filmique et l'espace de la toile. Le procédé cinématographique de la *vision subjective* permettant au spectateur de voir par les yeux des personnages connaît chez le peintre une figure privilégiée. Car la manière qu'a l'artiste de regarder la réalité en y voyant déjà le tableau est esthétiquement très intéressante,

permettant un traitement d'images *intermédiaires*, entre le plan filmique et la toile picturale. Ainsi, comme la plupart des films montrant l'acte de peindre¹⁰, *La Belle Noiseuse* travaille cette perméabilité toile/écran, mais de manière *secrète*, sans autre effet que des jeux de points de vue subjectifs et de surcadres.

La première vision subjective de Frenhofer annonce tous les principes et enjeux du *chef-d'œuvre* (00:19:22-00:25:54). Le spectateur partage le regard, extrêmement attentif, que le peintre porte aux deux femmes, le modèle d'hier et celui de demain, qui discutent dans son atelier, et qui, sentant le poids du regard du peintre, s'immobilisent un instant et lèvent les yeux vers le point de vue adopté et appuyé par la caméra. Ce double regard-caméra interpelle directement et avec force le spectateur, amené à évaluer attentivement la composition du plan qui semble *posé*, et qui est extrêmement travaillé.



Le Chef-d'œuvre déjà vu (0:22:10)

• 10 – Depuis *Le peintre néo-impressionniste* (Émile COHL, 1910) jusqu'à *Girl with a Pearl Earring* (Peter WEBBER, 2003), en passant par *La Chute de la maison Usher* (Jean EPSTEIN, 1928), *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges CLOUZOT, 1956), *Lust for Life* (Vincenzo MINNELLI, 1956), *Caravaggio* (Derek JARMAN, 1986), *Crows* (Akira KUROSAWA, 1990), *Goya en Bueros* (Carlos SAURA, 1999) ou *Frida* (Julie TAYMOR, 2002), pour citer des exemples emblématiques de films travaillant l'interférence entre toile et écran, que ce soit par le truchement de tableaux vivants, de mises en scène stylisées, d'ocularisations internes ou d'effets visuels techniques et numériques.

L'on y voit un châssis vide, autrement dit le cadre d'un tableau occupé en transparence par Lise, tandis que Marianne est juste au-dehors. Mais l'on sent qu'elle va y entrer, car le cadre est divisé en deux par le chevalet, et la deuxième place est vacante. Seul un petit décalage suffirait à équilibrer le « tableau » qui n'existe ici qu'à travers les yeux de Frenhofer et du spectateur. Ce décalage s'accomplira alors, furtivement, lorsqu'en s'éloignant, les deux femmes traversent le châssis et se trouvent, l'espace d'un instant, toutes deux englobées par le cadre : Liz en sort tandis que Marianne y entre. Cependant, cette composition ne s'immobilise pas, le tableau ne s'est équilibré que subrepticement, dans le cours du mouvement restitué par le film dans sa continuité.

La création picturale dissimulée

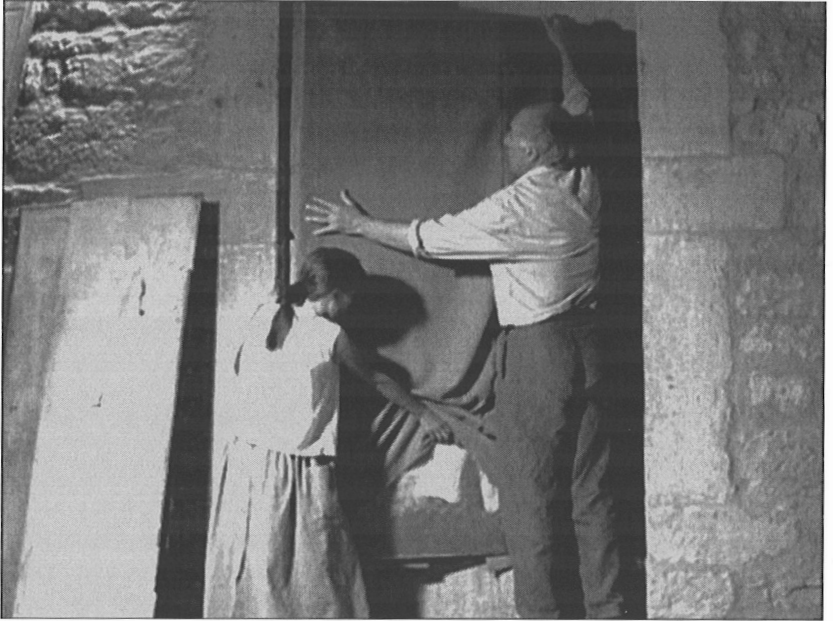
Annoncée, la toile peinte ne sera toutefois jamais montrée. Dans le roman, les couches superposées de peinture empêchent les spectateurs de voir le tableau ; ici, ce n'est pas la manière de peindre mais la manière de filmer qui « efface » le chef-d'œuvre. On l'a dit, pour Rivette, tout le défi de cette adaptation réside dans la manière de rendre visuelle, et surtout cinématographique, la description balzacienne disant l'irreprésentabilité du tableau. Le coup de force de son film consiste alors à respecter à la lettre les mots qui parvenaient à évoquer le tableau tout en le faisant demeurer inconnu¹¹.

« Frenhofer recouvr[e] sa [*Belle Noiseuse*] d'une serge verte » écrit Balzac à la fin de son récit¹² : le cinéaste trouve dans cette phrase le moyen de dissimuler la toile, tout en la filmant frontalement. L'apparition romanesque du « pied nu », seul « fragment » qui « échappe » au chaos de l'abstraction et indique ce qu'il y a « là-dessous », est aussi dévoilé au spectateur filmique, concrètement, lorsque la voilure verte échappe à Magali et découvre dans un coin de la toile un « pied nu » de *La Belle Noiseuse*. Ce fragment surgit alors bel et bien comme l'évoque le texte dans une comparaison : « parmi les décombres d'une ville », puisque Rivette le met en scène parmi les ruines d'un mur. Enfin, le tableau s'achève, à l'écran, en une réelle « muraille », non plus « de peinture » mais de pierres véritables, puisque le peintre choisit ici d'emmurer sa toile. Le film a donc concrétisé les comparaisons et métaphores de Balzac, il a réalisé les images littéraires – qui elles-mêmes cachaient

• 11 – Victor I. Stoichita a détaillé la manière dont Balzac cachait le *Chef-d'œuvre inconnu* à travers le « mur du langage » procédant d'un vocabulaire artistique spécialisé et de métaphores (V. I. STOICHITA, « Le Chef-d'œuvre inconnu et la représentation du pictural », *Recherches poétiques : La Présentation*, Paris, Éd. du CNRS, 1985, p. 83).

• 12 – BALZAC, *op. cit.*, p. 438. Toutes les citations qui suivent (dans ce même paragraphe) sont reprises à la p. 436, passage cité en page 38 du présent article.

l'image picturale – en images filmiques. En terme de *paragone*, ce procédé permet au cinéaste de *s'approprier* et de *dépasser* l'acte de l'écrivain, qui lui-même récupérait et dissimulait l'acte du peintre.



Un pied nu sous une muraille (3:29:54)

La création filmique révélée

Mais si le tableau peint est caché, la *Belle Noiseuse* n'en est pas moins révélée, non par l'acte de peindre, mais par l'acte de filmer. Le film donne une solution cinématographique pour « voir » le chef-d'œuvre. Les plans de la pose finale sont des indices d'autant plus précieux que le film opère à échelle globale une substitution des toiles par les plans de pose. Le mouvement du pinceau, progressivement rejeté hors-champ, est remplacé par le mouvement de caméra qui retrace la pose en exploitant la variation des points de vue et des cadrages. Le film transpose ainsi la manière de peindre dans la manière de filmer le modèle. La formule du *tableau vivant* pourrait donc avoir été retenue pour produire un « tableau cinématographique », et dissimuler le *chef-d'œuvre* dans l'un des plans qui captent l'ultime pose du modèle.



Une pose qui se retourne (3:17:21)

Cependant cette dernière pose – qui jamais n’est cadrée à l’écran conformément à la toile – est travaillée différemment du reste du film. Le peintre fait en effet changer Marianne de position en cours de dessin (03:20:58), comme s’il voulait capter deux positions sur un seul cadre, comme s’il voulait saisir non pas une pose mais un mouvement. La manière de filmer cette dernière pose est d’ailleurs exceptionnelle, puisque, tandis que la caméra cadre le visage du modèle et semble s’installer, suivant le rythme établi par le film, dans un plan-séquence propre à restituer l’endurance de cette fixité, soudain un effet de montage inattendu superpose à ce plan du modèle statique un plan du modèle en mouvement, autrement dit recontextualise la pose dans le geste dont elle apparaît alors n’être qu’une phase. Si toutes les poses étaient comme une lutte pour *immobiliser* l’image filmique, cet effet de montage semble indiquer que le cinéma triomphe en reprenant ses droits, et le mouvement sa continuité. L’idéal recherché par Frenhofer ne consiste plus en une image fixe, mais, comme d’ailleurs le formule explicitement le texte de Balzac, en une image qui « saurait se retourner », et « changer de position¹³ ». Ainsi, cette *Belle Noiseuse* que rêve le peintre, il faut la chercher ailleurs que sur la toile ou dans la pose ; il faut la chercher dans les images en mouvement. Revenons au récit balzacien dont les mots ont joué comme une clé

• 13 – *Ibid.*, p. 416.

pour sceller le tableau, car ils vont aussi permettre de le déceler. La disparition du *chef-d'œuvre* y est sanctionnée par une comparaison, une dernière image littéraire :

Frenhofer recouvrait [son tableau] d'une serge verte, avec la sérieuse tranquillité d'un joaillier qui ferme ses tiroirs¹⁴.

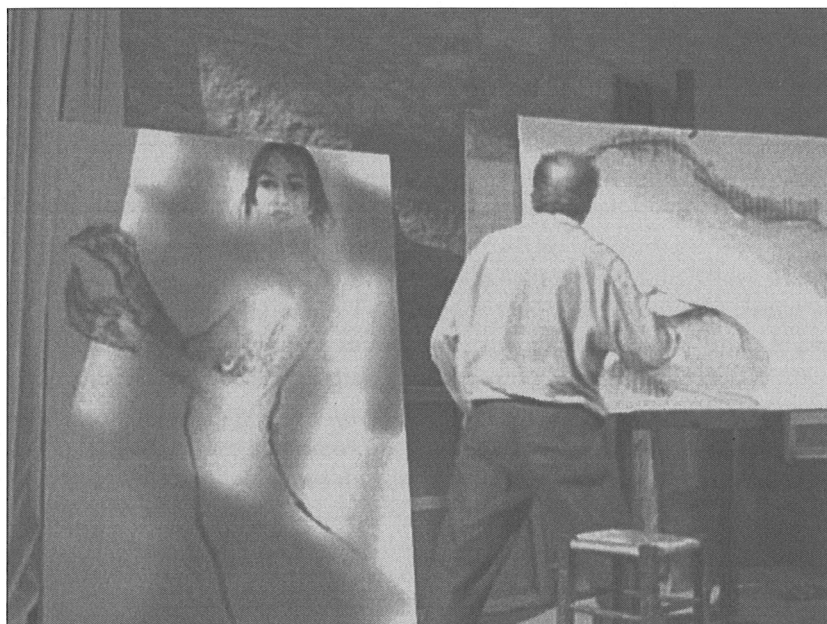
Or dans une séquence du film (02:59:17-03:02:17), les tiroirs d'un coffret à bijoux s'ouvrent. Frenhofer, en contrechamp, ne regarde pas la scène réunissant ses deux modèles, non plus derrière un châssis mais devant une boîte à bijoux dont Liz ouvre les compartiments. Mais Marianne, dans un geste très vif, se débat soudain de l'emprise de Liz qui tente de lui faire essayer un collier, criant « je vous ai dit non ! j'en ai marre que vous me tourniez autour, j'suis pas une poupée » (02:59:58). Si ces mots expriment clairement la révolte du modèle et répondent enfin à l'objectif de Frenhofer qui lui intimait de « se défendre » pendant – ou plus précisément contre – la pose, la violence du cri attire le regard du peintre et sa subite fascination signale au spectateur l'importance de cette image filmique, qu'il semble avoir perçue comme un tableau. C'est en effet là que la véritable *Belle Noiseuse* apparaît, « découverte » tandis que s'ouvrent les tiroirs de « joaillier ». La caméra y filme non seulement Marianne dans le mouvement même que tente de recréer la dernière pose, mais aussi Liz, la « première » *Belle Noiseuse*, qui, évincée du cadre filmique par la « seconde », s'en protège dans un mouvement rappelant exactement son portrait sur la première couche du tableau. 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 parvient. Car si l'acte de filmer et l'acte de peindre sont travaillés en miroir, et si l'acte d'écrire est convoqué secrètement dans ces jeux de reflets, le film, suivant la tradition du *paragone*, fait triompher un art en travaillant les autres comme des faire-valoir. La peinture et l'écriture servent, interrogent et nourrissent l'acte de filmer, qui, en cette fraction de seconde, fait voir un *chef-d'œuvre inconnu*. Car faire revenir en arrière le film et arrêter l'image, la mettre sur « pause », en « pose », c'est déjà trahir l'œuvre du cinéaste. *La Belle Noiseuse* de Rivette est une vision furtive qui, entre l'image fixe et l'image mobile, entre l'immuable et l'inconnu, révèle la spécificité artistique de l'acte de création cinématographique¹⁵.

• 14 – *Ibid.*, p. 438.

• 15 – Aucun commentateur n'a décelé cette « vision secrète », pas même Anne-Marie Faux qui avait pourtant situé l'enjeu fondamental du film dans son traitement du temps. Pour elle, le portrait « n'a pas lieu », le film est un échec, et lorsqu'elle décrit sur le mode du regret le tableau qu'elle aurait voulu y voir réaliser, elle ne s'aperçoit pas que sa description convient parfaitement à la *Belle Noiseuse* qui est révélée : « On songe avec nostalgie à un autre portrait, qui n'aurait pas été meilleur, mais tout autre. Un portrait qui aurait assumé cette vocation de fixer le temps, non pas à l'heure dite, mais en retard » (« Portraits d'artistes en noiseurs », *Iris*, n° 14-15 [1992], p. 189). Ce pressentiment – ou plus exactement *postsentiment* – d'Anne-Marie Faux dit bien l'effet d'*inconnu* de ce *chef-d'œuvre* dévoilé si furtivement qu'il condamne le spectateur à un « retard » et à une « nostalgie », propre à la vision de l'image cinématographique qui – et ce film de Rivette vise à démontrer que c'est là sa valeur artistique que « paragonique » – ne peut être fixée.



La Belle Noiseuse *inconnue* (2:59:53)



Premiers temps d'un chef-d'œuvre en mouvement (2:48:00)

Filmer l'acte de création

Que dit le cinéma – documentaire ou de fiction – sur la naissance des œuvres, qu'elles soient celles des autres arts ou les siennes propres? Pourquoi et en quels sens le cinéma est-il un instrument privilégié et fécond d'observation, d'analyse et d'interprétation de la genèse des œuvres d'art? Que nous apprend le cinéma sur la relation du créateur à son œuvre et sur les opérations de la création que celle-ci soit entendue comme l'acte par lequel une œuvre d'art est instaurée comme nouvelle et significative, ou qu'elle soit pensée comme la première manifestation publique d'une œuvre d'art quand elle doit d'être représentée ou exécutée? Telles sont les principales questions de cet ouvrage. La création n'y sera pas abandonnée à son mystère, à sa fulgurance ou à sa généralité. Au contraire, elle sera approchée au plus près des œuvres, des artistes, des gestes et des processus.

Cet ouvrage est publié sous la direction de Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart, avec des contributions de Vincent Amiel, Emmanuelle André, Fabienne Bonino, Dominique Chateau, Jean Cléder, Laurence Corbel, Marion Denizot, Cécile Falcon, Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne, Carole Guidicelli, Roxane Hamery, Marion Hohlfeldt, Anne Kerdraon, Marie-Noëlle Masson, Gilles Mouëllic, Aurore Renaut, Valentine Robert, Frédéric Sotinel, Nicolas Thély et Valérie Vignaux.

La publication de cet ouvrage est soutenue par l'équipe d'accueil *Arts, pratiques et poétiques* (EA 3208) et par le programme de l'agence nationale de la recherche (ANR) dans le cadre du projet *Filmer la création artistique* (FILCREA).

En couverture : Orson Welles à la caméra sur le tournage
de *Macbeth* (Orson Welles, 1947-1950).
Jacques Dutronc dans *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991).



ISBN 978-2-7535-0783-8



www.pur-editions.fr

Prix : 18 €