

Le film sur l'art

Entre histoire de l'art et documentaire de création



sous la direction de
Valentine Robert, Laurent Le Forestier et François Albera

L'histoire de l'art prise de vues

Les œuvres projetées

On ignore trop souvent ce que l'histoire de l'art doit à l'écran. La rupture épistémologique que les projections, fixes et animées, générèrent au sein de la discipline est mésestimée. Elles renouvelèrent pourtant les modes de reproduction artistique, et reconfigurèrent en tous points le regard sur l'œuvre d'art. Cet article liminaire se propose d'interroger les origines du film sur l'art, bien avant que l'épithète et le genre ne se constituent, avant même que ne soient produits ce que l'on considère généralement comme les précurseurs de ce type de films, à l'instar de la version « muette » du film de Sacha Guitry *Ceux de chez nous*¹ ou du cycle *Schaffende Hände* de Hans Cürlis, qui dès 1922 s'attache à filmer en gros plan les mains d'artistes pendant la création d'une œuvre². L'existence de films sur l'art sera interrogée ici avant même la Première Guerre mondiale, au moment de l'émergence du cinéma – qui s'intitulait alors « cinématographe ». Celui-ci voit le jour dans la catégorie des appareils de projection, alors même que les développements de la lanterne magique et son introduction dans la scénographie de l'enseignement sont en train de bouleverser l'histoire de l'art. Or le cinéma va prolonger ces bouleversements.

-
- 1 – Voir plus loin la contribution d'Alain BOILLAT et combien ce film n'a jamais été « muet ».
 - 2 – Cette série de films sur l'art allemands qui court de 1922 à 1929, puis reprend de 1950 à 1970, a donné lieu à plus de 40 réalisations, dont 32 sont signées Hans Cürlis (voir le recensement exhaustif sur <http://de.ofdb.de> [Online Filmdatenbank]). Dans notre filmographie, nous n'avons pu détailler tous les films et donc les sujets qui composent cette série, consacrée notamment à Lovis Corinth (1922), Georges Grosz (1924), Otto Dix (1926), Kandinsky (1926), Max Pechstein (1927), Mopp (1928), Renee Sintenis (1954), Hans Uhlmann (1961) et Hannah Höch (1968). Hans Cürlis a par ailleurs accompagné cette production filmique de deux ouvrages : CÜRLIS H., *Schaffende Hände: die Maler* (vol. I) / *Schaffende Hände: die Bildhauer* (vol. II), Berlin, Berlin Werkkunst-Institut für Kulturforschung, 1926-1927.

Avant l'avènement des vues projetées, les historiens d'art pouvaient faire le choix, soit de ne pas illustrer leur cours en se donnant pour but de préparer les étudiants à la contemplation future d'œuvres *in situ*³, soit d'utiliser des dessins et schémas⁴, de faire passer dans les rangs des petites reproductions gravées et moulées⁵, voire, comme à l'académie, d'enseigner directement à côté des œuvres (fig. 1). Cette dernière solution engageait tout de même une distorsion, puisque parmi les pièces présentées demeurait une majorité de copies⁶, ainsi qu'une restriction, puisqu'il fallait se limiter aux collections locales, enfin un décalage entre la réception du commentaire magistral et l'observation des œuvres, puisque, hormis pour les quelques privilégiés des premiers rangs, les étudiants devaient attendre la fin du cours pour se précipiter vers les dessins, moulages ou toiles et accéder à une connaissance visuelle du sujet⁷. Tout change avec la projection de plaques photographiques, qui s'institutionnalise surtout autour de 1890 avec l'accueil scolaire et universitaire d'appareils tels que le sciopticon⁸ et la vogue des conférences illustrées⁹ [fig. 2].

• 3 – Voir les regrets et conseils de visites formulés par Joshua Reynolds dans les cours qu'il donne à la Royal Academy à la fin du XVIII^e siècle, cités par NELSON R. S., « The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction », *Critical Inquiry* (Chicago), vol. 26, n° 3, printemps 2000, p. 423. Notons que certains professeurs perpétueront ce modèle et refuseront d'utiliser les projections fixes, à l'instar de Charles Eliot Norton, premier occupant d'une chaire d'histoire de l'art à Harvard (entre 1875 et 1898), qui considère qu'un cours doit venir en amont de toute contemplation, à titre de préparation perceptive et intellectuelle (FRETAG W. M., « Early Uses of Photography in the History of Art », *Art Journal* [New York], vol. 39, n° 2, hiver 1979-1980, p. 119), ou surtout de Carl Justi, qui postule que les images mécaniques corrompent l'œil et, par leur soi-disant fidélité, trahissent les originaux bien plus que les estampes, où le graveur réfléchit à sa transposition et peut retravailler certains traits ou tonalités afin que la reproduction conserve mieux l'effet visuel de l'original (FAWCETT T., « Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture », *Art History* [Oxford], vol. 6, n° 4, décembre 1983, p. 454).

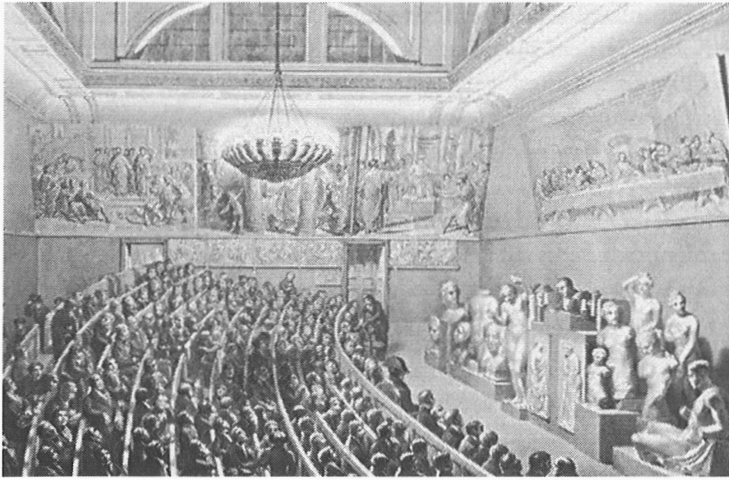
• 4 – John Ruskin est sûrement l'historien de l'art le plus célèbre pour son utilisation de supports visuels avant les projections lumineuses, préparant, pour ses cours à l'Edinburgh Philosophical Institution, d'innombrables illustrations, schémas, esquisses, dessins géants qu'il fixait au mur, dévoilait à mesure, etc. (FAWCETT T., art. cit., p. 451-453).

• 5 – NELSON R. S., art. cit., p. 423.

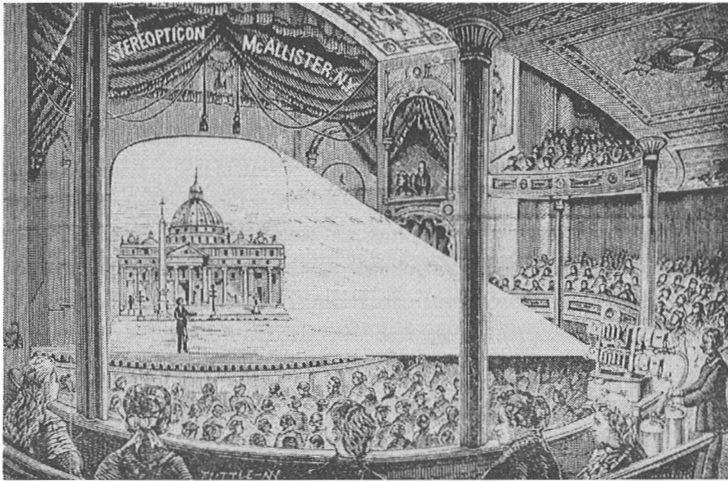
• 6 – Même au sein des académies royales, fondées pourtant sur le principe d'une cohabitation entre salles de cours et galeries d'exposition, la plupart des leçons ont pour support des reproductions, ainsi qu'en témoigne l'illustration 1 qui montre en 1830 la salle de cours de la Royal Academy tapissée de copies.

• 7 – FAWCETT T., art. cit., p. 449.

• 8 – La mise sur le marché, dans les années 1870, d'appareils tels que le Sciopticon Marcy permettra aux enseignants d'histoire de l'art – Allan Marquand à Princeton dès 1882, James Hoppin à Yale dès 1885 environ – de s'approprier le procédé. L'usage s'impose avant tout en Allemagne, où l'histoire de l'art est une discipline établie et où la projection lumineuse trouvera des défenseurs acharnés chez des professeurs tels que Herman Grimm ou avant lui Bruno Meyer. Voir notamment DILLY H., « Lichtbildprojektion: Prothese der Kunstbetrachtung », in BELOW I. (dir.), *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Giessen, Anabas, 1975, p. 153-172.



1. – George Scharf, *Conférence de Sir Richard Westmacott sur la sculpture dispensée à la Royal Academy of Arts (Somerset House), 1830.*
Lithographie, Guildhall Library.



2. – [s. n.], *Conférence illustrée sur la Basilique St-Pierre*, dessin paru dans le catalogue de la T. H. McAllister Company, New York, Manufacturing Opticians, décembre 1897.

• 9 – Marqué par le nouveau concept de « l'enseignement par l'aspect », le contexte intellectuel et éducatif de l'époque trouve dans la conférence illustrée son mode d'enseignement par excellence, tant en France qu'outre-Atlantique. Voir SPINDER R. P., « Window to the American Past: Lantern Slides as Historic Evidence », in ROBERTS H. E. (dir.), *Art History through the Camera's Lens*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1995, p. 133-149.

La projection lumineuse donne toute sa place à l'aspect visuel du sujet, rendu accessible simultanément à l'orateur et au public, dans un rapport direct et impressionnant. Elle permet une focalisation complète sur l'objet artistique puisque la prise de vue photographique l'isole de son contexte et que la projection, non seulement agrandit les œuvres, mais en fait la seule source lumineuse de la salle plongée dans la pénombre¹⁰. Ce dispositif a permis aux professeurs de préciser nettement leur discours dans le sens d'une analyse visuelle détaillée des œuvres, et il n'est aucunement abusif de postuler, comme Roland Recht, que la lanterne magique a ouvert la voie au commentaire formaliste :

« Dans le cours de type ancien, seule l'évocation du contenu des œuvres pouvait susciter chez l'auditeur, ignorant de leur forme, une certaine connaissance. En d'autres termes, l'œuvre comme objet de discours demeurait totalement tributaire du langage et de son pouvoir d'évocation [...]. Avec les projections lumineuses, les caractéristiques formelles de l'œuvre d'art peuvent devenir le véritable contenu du discours et il est alors nécessaire de leur consacrer un vocabulaire, c'est-à-dire des concepts¹¹. »

Ce basculement de la médiation purement verbale à la médiation visuelle des œuvres aurait donc entièrement reconfiguré le discours des historiens d'art, nécessité un nouveau vocabulaire et une nouvelle approche, de type analytique. Ce bouleversement tient d'abord au fait que les reproductions présentées sont *photographiques*. Certes, cela n'implique pas une fidélité totale aux œuvres originales, au contraire : la sensibilité du négatif pouvait transfigurer la toile¹², le noir-blanc inverser les tonalités¹³... Recherches et controverses battaient leur plein¹⁴. Par ailleurs, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, nombre d'épreuves n'étaient pas même faites à partir des tableaux originaux : on photographiait les gravures (accessibles, maniables et contrastées)¹⁵. La reproductibilité n'était donc ni univoque ni aisée.

• 10 – L'arc de carbone électrique était extrêmement populaire chez les professeurs pour ce type de projections, car son intensité lumineuse permettait à la fois de conserver la pénombre nécessaire au bon visionnement des plaques et d'en voir assez pour prendre des notes. Voir LEIGHTON H. B., « The Lantern Slide and Art History », *History of Photography*, vol. 8, n° 2, avril-juin 1984, p. 109.

• 11 – RECHT R., « Du style aux catégories optiques », in WASCHER M. (dir.), *Relire Wölfflin*, Paris, Musée du Louvre/École nationale supérieure des beaux-arts, 1995, p. 48.

• 12 – HAMBER A., « The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians », in ROBERTS H. E. (dir.), *Art History through the Camera's Lens*, op. cit., p. 108-109.

• 13 – ROBERTS H. E., « Bernard Berenson on Isochromatic Film », *ibid.*, p. 123-126.

• 14 – Pour des bilans techniques contemporains, voir BERENSON B., « Isochromatic Photography and Venetian Pictures », *Nation*, vol. 57, n° 1480, novembre 1893, p. 346-347 et RAWKINS R. R., « Diapositives artistiques pour projection », *Bulletin de l'association belge de photographie*, vol. 27, n° 7, 1900, p. 47-53. Pour une synthèse théorique, voir FRETAG W. M., art. cit., p. 117-123.

• 15 – HAMBER A., art. cit., p. 97.

Globalement, toutefois, la prise de vue photographique garantissait un accès nettement plus direct à l'œuvre et à la « patte » stylistique de l'artiste, instaurant un nouveau mode d'examen et d'attribution des œuvres : *la méthode comparative*. Les plaques photographiques s'utilisaient en séries¹⁶, de sorte que chaque historien de l'art pouvait constituer sa propre « collection » en faisant fi de toute contrainte de localisation réelle. Soudain, on pouvait réunir des œuvres éparpillées aux quatre coins du monde, et projeter successivement l'ensemble des toiles d'un artiste ou d'une « école », et voir se dessiner des similitudes et des écarts formels de manière évidente, juste par comparaison. Cela ouvrait des horizons inexplorés, comme en atteste l'historien de l'art Bernard Berenson en 1893 :

« Aujourd'hui, nous attendons d'un historien de l'art [...] la comparaison patiente d'une œuvre donnée avec toutes les autres du même artiste [...]. Il n'est aucunement difficile de voir au moins les neuf dixièmes d'une œuvre d'un grand artiste, dans une succession si rapide que la mémoire sera assez fraîche pour se la rappeler et donner au critique la possibilité de déterminer la place et la valeur de chaque pièce. [...] Une telle comparaison atteint presque l'acuité d'une science exacte¹⁷. »

Le travail de *connoisseurship* se voit donc révolutionné par l'avènement de cette méthode – voire de cette « science » – comparative. Et dans les termes utilisés, la « succession si rapide » des projections qui font persister la mémoire quasi rétinienne des images, l'idée du défilement cinématographique se fait jour.

Le regard séquencé

En outre, les séries de vues peuvent proposer plusieurs photographies de la même œuvre, prise sous des angles différents. L'historien de l'art Herman Grimm, qui fut à l'origine de l'institutionnalisation des projections lumineuses dans les chaires d'histoire de l'art allemandes, ne se contentait jamais d'un seul point de vue. Dans son cours sur le *David* de Michel-Ange, par exemple, il proposait un enchaînement de plaques montrant la sculpture dans ses divers emplacements historiques¹⁸, « transportant » le regard des étudiants à travers le temps et l'espace pour mettre au jour une sorte d'histoire de l'exposition et de la perception de l'œuvre d'art. Il faisait culminer cette généalogie du regard en explorant ce qui pour lui constituait la principale « révolution » des projections lumineuses, à

• 16 – SPINDER R. P., art. cit., p. 143.

• 17 – BERENSON B., *Journal* (14 octobre 1893), cité par FREITAG W. M., art. cit., p. 119 (je traduis).

• 18 – GRIMM H., « Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons », *Beiträge zur deutschen Culturgeschichte*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1897, p. 283-284.

savoir leur capacité d'agrandir et de faire considérer avec attention les détails des œuvres¹⁹. Aux vues en pied du David succédaient ainsi des « gros plans » de son visage : de face d'abord, puis de profil²⁰. Cette diffraction n'est pas exceptionnelle : les éditeurs de plaques de projection offraient parfois plusieurs vues d'une même œuvre²¹. Le catalogue Molteni de 1912, intitulé *L'Histoire de l'art par les projections lumineuses*, montre qu'on ne se limite pas toujours à une seule plaque de verre par tableau. Botticelli, par exemple, verra sa *Nativité* reproduite deux fois, en entier et en « détail²² », au même titre que ses diverses *Vierge à l'Enfant* dont on tend à isoler les anges²³, enfin son *Printemps* est « découpé » comme à la loupe, en trois clichés ciblés²⁴. Ces recadrages s'accroissent avec la sculpture. Le catalogue peut proposer plusieurs clichés de la même statue, en précisant le point de vue sous lequel elle est appréhendée. « De face », « de profil », « de trois quarts », « de dos », « à gauche », « à droite », « au centre »²⁵ : la séquence des plaques donne l'impression d'une véritable rotation autour des œuvres. Enfin avec l'architecture, cette décomposition visuelle s'exprime à plein, puisqu'on propose un véritable balayage photographique des monuments, un même ouvrage pouvant donner lieu à plusieurs pages de liste de clichés. Les plaques présentent les constructions du fragment au panorama, du détail d'une frise à l'ensemble monumental d'une ville. Les angles de vue sont thématiques dans un lexique précis : « vue générale », « vue de face », « vue prise de... », « panorama »²⁶. Cette intelligence de la prise de vue se cristallise avec un monument tel *Notre-Dame de Paris*, pour lequel le catalogue précise la date même des photographies et spécialise encore sa terminologie (« prise en perspective », « vue intérieure », « vue d'ensemble »²⁷).

Ainsi, une conscience nouvelle du regard sur les œuvres, et du regard *en mouvement* sur les œuvres, émerge dans ce contexte des projections lumineuses. Elle prend une tournure théorique explicite sous la plume d'historiens de l'art tels

• 19 – *Ibid.*, p. 301.

• 20 – *Ibid.*, p. 284.

• 21 – Cette pratique se vérifie dès le catalogue précurseur de MEYER B., *Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht*, Karlsruhe in Baden, Selbstverlag des Herausgebers, 1883.

• 22 – MOLTENI A., *L'Histoire de l'art par les projections lumineuses*, Paris, Radiguet & Massiot, 1912, plaques n° 50635 (*La nativité de Notre Seigneur*), 52066 (*La nativité de Notre-Seigneur [détail]*).

• 23 – *Ibid.*, n° 51457 (*La Vierge avec l'Enfant couronnée par des anges*), 52172 (*Les anges, détail du précédent n° 51457*), 52173 (*La Vierge et l'Enfant et six anges*), 52174 (*Des anges, partie droite du tableau précédent*).

• 24 – *Ibid.*, n° 50149 (*Le Printemps*), 51474 (*Groupe des trois Grâces, détail du Printemps*), 51475 (*Figure du Printemps*), 51608 (*Groupe du Printemps [détail]*).

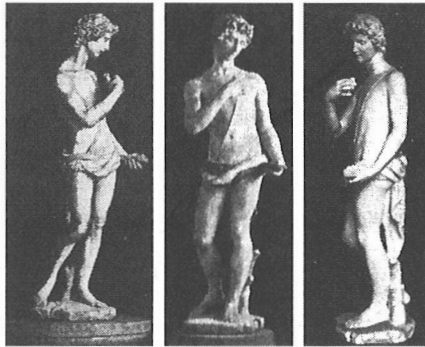
• 25 – *Ibid.*, n° 41243, 41244, 14695, 41926, 41927, 16108, 38209, 38208, 37925, 54531, 54532, 54533.

• 26 – *Ibid.*, n° 33914, 33915, 22894, 33885, 33886.

• 27 – *Ibid.*, n° 31692, 31697, 15154, 27138, 31698.

que Bernard Berenson²⁸, ou surtout Heinrich Wölfflin, historien de l'art qui, en plus d'instituer une véritable méthodologie de la projection des œuvres (parallèle, inversée, etc.²⁹), théorise la manière de photographier les sculptures. S'il postule que les clichés des statues classiques doivent se prendre sous *un seul* point de vue (celui, privilégié, que le sculpteur a prédéfini), certaines œuvres comme le *San Giovannino* du musée de Berlin demandent selon lui à être restituées sous des angles multiples (fig. 3) :

« Le *Giovannino* est une statue à laquelle on fait du tort si on la place sans veiller à ce qu'elle puisse être tournée [...], il faut en faire plusieurs clichés pour lui rendre justice. Elle demande à être vue de différents côtés. [...] Le spectateur, à la faveur d'une douce contrainte, est conduit autour d'elle et se laisse volontiers séduire, car le chemin lui est désigné par ces stations évidentes de la beauté. J'en reproduis trois vues³⁰, sans prétendre qu'on ne puisse pas en tirer davantage³¹. »



3. – [Heinrich Wölfflin?] Photographies du *San Giovannino* du musée de Berlin parues en illustration de son essai « Comment photographier les sculptures » en 1896.

- 28 – BERENSON B., « Isochromatic Photography and Venetian Pictures », art. cit., p. 346-347.
- 29 – Voir KARLHOLM D., « Developing the Picture: Wölfflin's Performance Art », *Photography and Culture* (Oxford), vol. 3, n° 2, juillet 2010, p. 207-215.
- 30 – Soulignons l'ambiguïté de cette dernière phrase qui paraît impliquer que Wölfflin lui-même a pris ces clichés, alors même que ni lui ni Berenson ne semblent avoir jamais pratiqué la prise de vue photographique. D'autres historiens de l'art tels que Jacob Burckhardt, Bruno Meyer ou John Ruskin en étaient adeptes dès les années 1840, et ont même supervisé des campagnes photographiques dans les musées ou sur des sites archéologiques (HAMBER A., art. cit., p. 110-113), préfigurant d'un siècle les associations entre historiens de l'art et cinéastes décrites par ALBERA F., « Pierre Francastel : un historien de l'art à la FIFA », dans le présent volume.
- 31 – WÖLFFLIN H., « Comment photographier les sculptures (I : 1896) » (trad. Vincent Barras), in MASON R. M. et PINET H. (dir.), *Pygmalion photographe : La sculpture devant la caméra, 1844-1936*, Genève, cabinet des Estampes du musée d'Art et d'Histoire, 1985, p. 129.

Même s'il parle de « stations », Wölfflin aimerait restituer la continuité du mouvement du regard du spectateur, qui devrait « tourner » « doucement » autour de la sculpture. S'il ne parle jamais directement de cinéma dans ses écrits, ce texte écrit en 1896, soit l'année même où le cinématographe se diffuse en Europe, semble bien appeler à une mise en mouvement des vues. Et les films obéiront.

La caméra architecturale

Un an plus tard, dans sa correspondance, Wölfflin juge qu'il est « absolument futile d'essayer de comprendre l'art monumental sur la base de photographies³² ». La *cinématographie*, par contre, semble toute désignée. Dès les premières vues Lumière, la caméra arpente les monuments des différentes villes du globe, parfois dans un véritable souci artistique. Ces premiers films sur l'art architectural présentent soit une série d'édifices (sous des intitulés comme *Excursion aux châteaux de la Loire, Visite aux ruines de Pompéi, Paris et ses monuments*³³), soit les différentes facettes d'une même structure telle que le Palais de Fontainebleau, dont un film Pathé de 1912 fait voir d'abord la silhouette globale, puis successivement la façade principale, la chapelle, les galeries, la chambre à coucher et la salle du trône³⁴. Le « découpage » est donc conçu sur le modèle sériel des plaques projetées en cours d'histoire de l'art, à cette nuance près que le cinéma « recolle » les vues, et peut restituer l'espace dans sa continuité. Le sujet architectural fut de fait un lieu d'expérimentation privilégié du mouvement de caméra.

« Ces vues [sur les monuments de Washington] ont été prises en utilisant le nouvel attachement panoramique circulaire qui a récemment été ajouté à nos caméras, et nous sommes donc capables de présenter des vues prises de différents endroits en un seul film sans rompre la continuité de la vue, les bâtiments faisant comme passer lentement devant les yeux du spectateur³⁵. »

Le panoramique trouve un véritable « acte de naissance » dans ce descriptif du film *A Composite Picture of the Principal Buildings in Washington D.C.* (Edison,

• 32 – WÖLFFLIN H. [« lettre du 23 mai 1897 »] et GANTNER J. (dir.), *Jakob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882-1897*, Bâle, Schwabe, 1948, p. 122.

• 33 – Actualités Pathé des années 1912-1913, cataloguées dans la série « scènes de plein air » (BOUSQUET H., *Catalogue Pathé. Des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette, H. Bousquet, t. IV, 1995, p. 560-561, 590, 694).

• 34 – *Ibid.*, p. 542.

• 35 – Catalogue Edison cité dans SAVADA E. (dir.), *The American Film Institute catalog of motion pictures produced in the United States. Film Beginnings, 1893-1910*, Metuchen, AFI/Scarecrow Press, 1995, p. 212 (je traduis).

1901), dont le titre même évoque ce paradigme des vues fixes didactiques mises en continuité. Le mouvement de caméra rotatif a donc connu ses premiers développements expressément pour pouvoir saisir l'ampleur et la logique de l'art monumental. Or, ces « vues panoramiques » connaissent un tel succès qu'elles se multiplient et forment un véritable « genre » du premier cinéma³⁶, systématisant l'association du *spectacle* architectural et du filmique et érigeant la caméra en outil indispensable de la connaissance architecturale. Ces vertus du film à faire « visiter » en un temps record « un lieu historique, une forteresse ou une ville ancienne » tout en permettant une compréhension pleine et détaillée du « vocabulaire » architectural est officialisée en 1920, dans un rapport qui en appelle à l'utilisation du cinématographe dans les classes³⁷.

Le déroulement sculptural

Les premiers films qui documentent des sculptures consistent essentiellement en des vues d'actualités immortalisant des « inaugurations et dévoilements de statues », très en vogue à l'époque³⁸. Ces événements dramatisent la spectacularisation de l'œuvre par un déroulement social (discours de personnalités, dévoilement, admiration de la foule) qui permet souvent de faire l'économie de toute dynamisation formelle : on privilégie des cadrages larges, représentant la cérémonie plutôt que la sculpture. Parfois, notamment au moment où le drap tombe, la caméra filme les œuvres en plans rapprochés, mais les gros plans visant à détailler formellement la statue sont quasi inexistantes.

Néanmoins, à de rares reprises (et pas avant les années 1910), certains opérateurs choisissent de documenter la création d'œuvres sculptées, non pas au jour

• 36 – Entre 1896 et 1907, rien que chez Edison, plus d'une centaine de films sont diffusés sous le titre de « vues panoramiques », tandis que Pathé propose, dès son catalogue de 1902, une série intitulée « vues panoramiques circulaires ». Les principes de tournage de ces vues et leur terminologie chez Gaumont (qui use notamment du terme « panorama ») sont abordés par DELMEULE F., « Gaumont et la naissance du cinéma d'enseignement (1909-1914) », in GILI J. A., LAGNY M., MARIE M. et PINEL V. (dir.), *Les Vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 67-75.

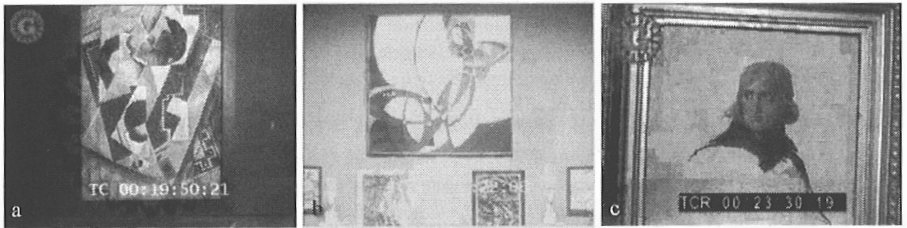
• 37 – BESSOU A. (dir.), *Rapport général de la commission extraparlamentaire chargée d'étudier les moyens de généraliser l'application du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement*, Paris, Imprimerie nationale, 1920, p. 31.

• 38 – Si ces dévoilements de statues sont un incontournable des vues d'actualités qui se développent dès les années 1910 (comme *La Gazette animée* de Pathé, *Warwick Bioscope Chronicle*, les *Gaumont actualités* et *Williamson's Animated News*), on en trouve déjà plusieurs occurrences filmées bien en amont, autour de 1900 : *Unveiling the Statue of General U.S. Grant* (Sigmund Lubin [prod.], 1899), *Lord Roberts unveils Statue of Queen Victoria* (Cecil Hepworth [prod.], 1899), *Statue de Marey* (Charles Pathé [prod.], 1900), *Unveiling the Rochambeau Statue* (James H. White [prod.], 1902), etc.

officiel et mondain de leur exposition, mais au moment de leur achèvement, dans l'intimité de l'atelier du sculpteur, parfois même en présence de ce dernier qui fait mine de donner la dernière main à son œuvre. Le journal Gaumont donne ainsi à voir en 1912 le sculpteur Denys Puech donner d'ultimes retouches à sa statue d'*Edouard VII*, en 1913 la sculptrice Laure Coutan-Montorgueil finaliser son monument à *Hégésippe Moreau*, ou le maire de Rennes visiter l'atelier de Jean Boucher et y examiner la maquette et la statue de *Victor Hugo*. Le marbre à peine terminé est présenté par l'artiste dans un mouvement de rotation, et la caméra le détaille en plans rapprochés (fig. 4), ouvrant des horizons cinématographiques à l'idéal wölfflinien. Ces nouvelles voies se défricheront durant l'entre-deux-guerres, donnant un tour résolument cinématographique à la ligne wölfflinienne : en 1921, les programmes d'« éducation du sens artistique de l'enfant » prôneront explicitement l'usage des projections animées, qui permettent de « tourner autour de la statue et de l'objet d'art », de « découvrir progressivement les différents aspects d'un monument », de filmer en plans d'« ensemble » et en « détails » les « chefs-d'œuvre de l'architecture, de la sculpture et des arts du relief³⁹ ». Mais la peinture en est exclue.



4. – Statue de *Victor Hugo* par Jean Boucher (*Gaumont Actualités*, 1913), captures d'écran.



5a. – Exposition de l'art paysan russe (*Gaumont Actualités*, 1911).

5b. – Exposition cubiste au Salon d'automne (*Gaumont Actualités*, 1912).

5c. – Le Président de la République inaugure l'exposition David au Petit Palais (*Gaumont Actualités*, 1913), captures d'écran.

• 39 – Eugène Belville cité dans RIOTOR L. (dir.), *Rapport au nom de la 4^e commission (Enseignement-beaux-arts) sur « Le Cinématographe à l'École »*, Paris, Imprimerie municipale, 1921, p. 76.

Le défilement des toiles

Les tableaux, cadrés d'avance, créés pour n'être vus que d'un seul point, unique et immobile, sont alors considérés comme un pur sujet de plaques photographiques et non de film. On conseille même de « transformer » les vues animées d'œuvres picturales en vues fixes, au moment de la projection, grâce à des dispositifs hybrides qui rendent possible l'arrêt sur image : « l'on peut à son gré et autant de fois qu'on veut, dans le déroulement d'un film, arrêter la projection et laisser sur l'écran tel ou tel tableau, portrait, paysage⁴⁰ ». Est-ce à dire que la peinture devra attendre les films sur l'art des années 1940 pour être cinématographiée ? Ne sera-ce qu'avec la décomposition structurelle des toiles propres à la méthodologie formaliste que le recadrage et le mouvement de caméra trouveront grâce aux yeux des historiens de l'art ? Non. Dès le tournant 1900, on use du cinématographe pour filmer des tableaux, en particulier pour restituer des accrochages d'expositions, que ce soit dans les vues d'actualités immortalisant des vernissages [fig. 5 a-c], ou dans les « documents » d'« opérateurs sagaces » restituant la visite de « galeries de tableaux historiques » et des « grands musées d'art »⁴¹.

La seconde moitié du XIX^e siècle voit de fait émerger (notamment via les collections de plaques de projection [voir *supra*]) une conscience nouvelle des modalités et enjeux de l'exposition. On commence à déplorer le désordre des salons et galeries, où les œuvres s'amoncellent les unes sur les autres (fig. 6). Daumier brocarde les absurdités de ces dispositifs d'exposition et le fourvoisement du regard qu'elles impliquent, soit que les spectateurs, aussi entassés que les toiles, s'empêchent de voir quoi que ce soit (fig. 7), soit qu'ils s'approchent à outrance des fragments de peinture accessibles et perdent tout sens de la composition. Certains caricaturistes comme Charles Harrison mêlent l'ingéniosité à l'ironie pour proposer des « alternatives », qui ne sont pas sans intérêt cinématographique. Il suggère par exemple de fixer les tableaux sur des grandes roues qui feraient défiler les toiles devant les spectateurs immobiles, un tableau « chassant » l'autre suivant un principe similaire au défilement d'une pellicule cinématographique géante (fig. 8). Et le dessinateur de *Punch* va même jusqu'à proposer aux « visiteurs pressés » le visionnement de toute la collection de la Royal Academy en « cinq minutes », via le Mutoscope (fig. 9) !

• 40 – « Le cinéma Solus », annonce publicitaire parue dans le bulletin mensuel *Le Rayon*, vol. 8, n° 12, décembre 1913, p. 212.

• 41 – ARNDT A., *les Projections lumineuses et la cinématographie appliquées à l'enseignement : rapport présenté au III^e Congrès international de l'éducation populaire*, Bruxelles, Imprimerie du Progrès, 1910, p. 31.



6. – Vue intérieure de la galerie d'art d'A. T. Stewart à New York, 1887, publié dans HASKELL F. (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologne, CIHA/CLUEB, 1981, p. 88.



7. – Honoré Daumier, « Devant les tableaux de Meissonnier », *Le Public du Salon*, n° 3, 1852
Lithographie, Fine Arts Museum, San Francisco.



THE AGE OF THE WHEEL.

A SUGGESTION FOR THE ROYAL ACADEMY.

8. – Charles Harrison, « The Age of the Wheel: A Suggestion for the Royal Academy », paru dans *Punch, or the London Charivari* du 16 mai 1906.



SUGGESTION FOR THE R.A.

A Mutoscope of the Pictures, for the use of visitors in a hurry. The Royal Academy "done" in five minutes.

9. – Charles Harrison, « Suggestion for the R. A. », paru dans *Punch, or the London Charivari* du 10 mai 1899.

L'idée de convertir une collection de tableaux en une suite de plans filmiques est donc ambiante dans ce tournant du siècle, même si elle ne se concrétisera réellement qu'à l'époque formaliste, en particulier avec Roberto Longhi, qui dans ses cours d'histoire de l'art enchaînait des centaines de vues fixes⁴², suivant une méthode que son élève, futur artiste et cinéaste Pier Paolo Pasolini, qualifiait de *cinématographique* : « Le cinéma *opérait*, même sous la forme d'une simple projection de photographies⁴³. » La succession frénétique des plaques créait de fait une impression de continuité entre les peintures assimilées à des « plans », mettant au jour entre eux des effets dialectiques de ruptures, d'oppositions,

• 42 – On sait par exemple qu'en 1934, à l'université de Bologne, il utilisait plus de 600 diapositives pour son enseignement sur la peinture du Quattrocento. Cf. SCREMIN P., « Carpaccio de Longhi et Barbaro », in CHEVREUIL DESBIOLLES Y. (dir.), *Le Film sur l'art et ses frontières*, Aix-en-Provence, université de Provence, 1998, p. 63.

• 43 – PASOLINI P. P., « Sur Roberto Longhi (18 janvier 1974) » (trad. Hervé Joubert-Laurencin), *Écrits sur la peinture*, Paris, Éditions Carré, 1997, p. 80.

de transformations, et même de champ-contrechamp typiques d'un montage filmique⁴⁴. Pasolini se prenait d'ailleurs à imaginer sur l'écran la projection passer du fixe à l'animé :

« Supposons que ces diapositives représentent, par un détail, [...] une "forme" de Cimabue, ou d[e] Giotto, ou de Stefano de Florence, et, en dernier, disons, une "forme" du Caravage. Faisons en sorte que la projection s'accélère. Et voilà, voilà devant nos yeux que défile l'*Évolution des formes*, comme un merveilleux film critique⁴⁵. »

Aux yeux de Pasolini, les projections de Longhi permettaient donc de rendre concrètement visible l'évolution des formes – de faire, en quelque sorte, *voir l'histoire de l'art*. Et pour le cinéaste en devenir, cette matérialisation de « l'histoire des formes » se devait de culminer dans le rythme continu et régulier d'une projection animée, transformant le cours d'histoire de l'art en *film sur l'art*. Or, ce vœu se concrétisera après la Seconde Guerre mondiale puisqu'au-delà de l'impact que son enseignement a eu sur la démarche cinématographique de Pasolini⁴⁶, Roberto Longhi s'est bel et bien fait réalisateur de films sur l'art, conçus comme un *enchaînement*, par *montage*, de *plans* fixes sur les œuvres, défilant comme des diapositives au rythme du commentaire de ce « maître » de l'histoire de l'art formaliste⁴⁷.

Les œuvres réanimées

Le cinéma a pourtant joué, dès ses premières années, un rôle effectif dans la diffusion de la peinture, ou plus précisément la popularisation de la connaissance iconographique (qui, à l'époque, est la base même du projet didactique de l'histoire de l'art, essentiellement conçue comme une sous-discipline de l'histoire). Car la reproduction cinématographique des grands tableaux s'est opérée par *imitation* bien plus que par *captation*, en *reconstituant* le sujet peint plutôt qu'en documentant le canevas pictural. À cette époque où la « reproduction » est envisagée comme un

• 44 – *Ibid.*, p. 80-81.

• 45 – *Ibid.*, p. 84-85.

• 46 – Rappelons que Pasolini aime à composer ses plans en référence aux peintures que lui a fait découvrir Longhi, son questionnement sur le tableau vivant se cristallisant dans *La Ricotta*. Voir par exemple PARANT C., « De Giotto à Caravage : la troisième dimension picturale dans quelques films de Pasolini », www.pasolini.net, 2005 ; ROBERT V., « La pose au cinéma : film et tableau en corps-à-corps », *Figures de l'art*, n° 23, printemps 2013, p. 73-89 ; VERT X., *La Ricotta, Pier Paolo Pasolini*, Lyon, Aléas, 2011.

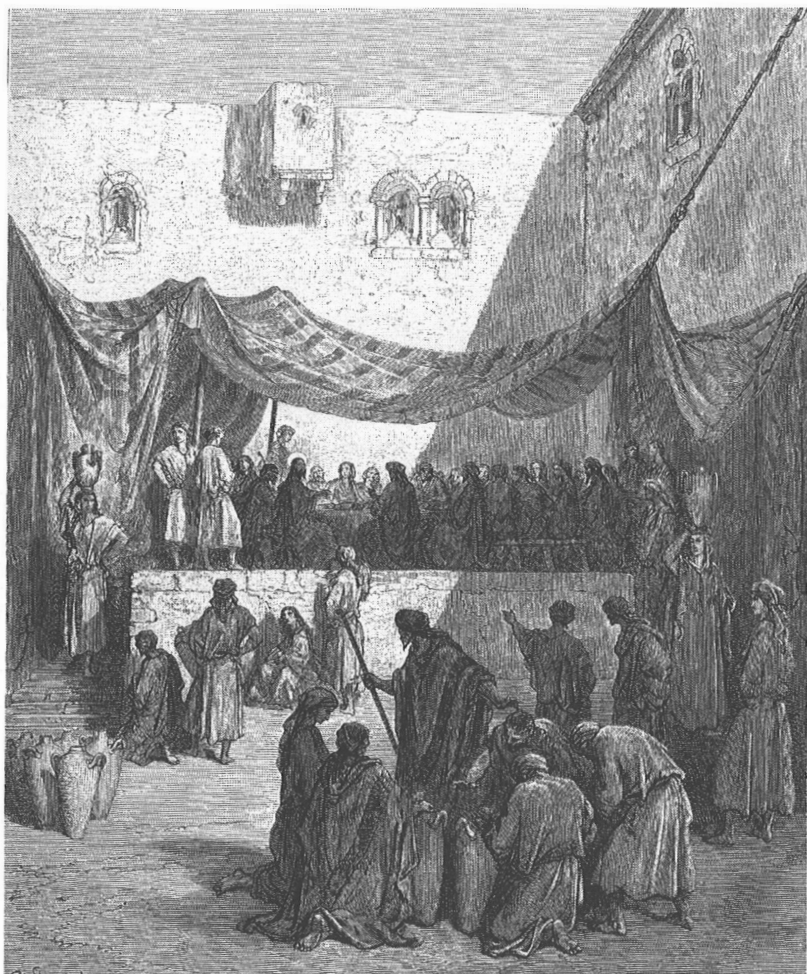
• 47 – Le film conservé *Carpaccio* (Roberto Longhi et Umberto Barbaro, 1948) travaille précisément avant tout la question du point de vue : la caméra filme des photographies des œuvres prises sur les indications de Longhi, tandis que le coréalisateur, Umberto Barbaro, venait de traduire en italien le texte de Wölfflin « Comment photographier les sculptures » (cf. SCREMIN P., art. cit., p. 64).

« art » et conçue suivant un paradigme de « traduction⁴⁸ », les opérateurs qui veulent diffuser une composition ne se contentent pas de filmer la toile ; ils la remettent en scène. Un nombre impressionnant de films reconstituent ainsi, entre 1895 et 1915, des compositions artistiques célèbres sous la forme de *tableaux vivants*, où les figures deviennent des figurants, où le tableau se mue en plan, en mouvement (fig. 10-11)⁴⁹. On ne se contente pas d'un déplacement de regard : la « peinture » même est animée.



10. – *Vie et Passion du Christ*, Ferdinand Zecca, 1902, photogramme, collection de la Cinémathèque suisse.

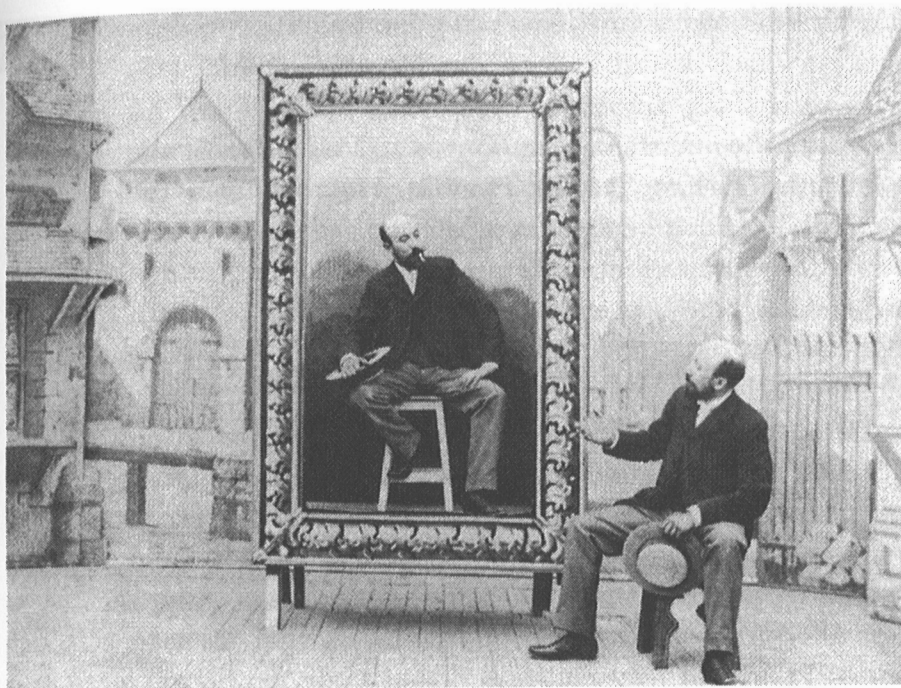
-
- 48 – Voir VOILLOT E., « De la traduction en gravure et sculpture d'édition, ou l'art (délicat) de la reproduction », *Histoire de l'art*, n° 69, décembre 2011, p. 67-75.
 - 49 – Sur les *tableaux vivants* filmiques en général, voir ROBERT V., « Le tableau vivant ou l'origine de l'« art » cinématographique », in RAMOS J. (dir.), Paris, INHA/Mare & Martin, 2014, p. 260-281 ; sur le cas particulier de la reconstitution picturale illustrée ici, voir ROBERT V., « Doré et le cinéma », in KAENEL P. (dir.), *Gustave Doré (1832-1883). L'imaginaire au pouvoir* (cat. exp.), Paris, musée d'Orsay / Flammarion, 2014, p. 287-295.



11. – Gustave Doré, *Noces de Cana*, paru dans *La Sainte Bible*, t. 2, Tours, Mame, 1866.

Le cinéma tel qu'il émerge autour de 1900, dans le prolongement direct des projections lumineuses, est donc avant tout utilisé pour *dynamiser* le rapport du spectateur aux arts plastiques. Et si l'œuvre (ou l'ensemble d'œuvres) n'est pas suffisamment étendue pour susciter un mouvement de caméra, on va jusqu'à animer la composition, afin d'inscrire à tout prix l'image dans une logique de « déroulement » propre à la perception filmique. Ce principe se trouve thématiqué, à d'innombrables reprises, dans les vues fictionnelles de cette époque, qui érigent en poncif la mise en scène de peintures qui s'animent et sortent de leur cadre,

de sculptures qui prennent vie et sautent de leur socle, comme pour rejoindre ontologiquement l'image filmique et son mouvement (fig. 13)⁵⁰. Les projections fixes et animées ont donc même tenté d'« enchanter » et d'« animer » les œuvres. Mais c'est *le regard sur l'art* qu'elles ont, définitivement, *mouvementé*.



12. – *Le Portrait mystérieux*, Georges Méliès, 1899, photographie de plateau.

• 50 – Si la production de Méliès fait figure de parangon pour ce type de films, les exemples sont innombrables, voir notamment NEAD L., *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c. 1900*, Londres, Yale University Press, 2007.

Le film sur l'art

Entre histoire de l'art et documentaire de création

Cet ouvrage dresse un état international des recherches menées sur ce « genre » cinématographique jusqu'ici peu étudié, hybride mais prolifique, au croisement de l'histoire de l'art et du cinéma documentaire : le film sur l'art.

Montrer l'artiste au travail, présenter la biographie d'un artiste disparu, sa vie intérieure, son œuvre, entrer dans la logique de celle-ci pour en déplier la thématique ou les narrations qu'elle contient, analyser sa construction formelle, aborder une période ou suivre des évolutions stylistiques : ce sont autant de démarches qui peuvent unir, selon des modalités diverses, un cinéaste et un artiste ou un cinéaste et un historien de l'art (Diehl, Schmidt, Cassou, Huyghe, Sweeney...) – quand l'historien de l'art ne se fait pas tout simplement cinéaste (Haesaerts, Ragghianti). C'est que, de Warburg à Panofsky, de Focillon à Elie Faure et à Malraux, de Longhi à Francastel et Damisch, nombreux sont les historiens de l'art qui se sont préoccupés de ce que le cinéma pouvait apporter à leur discipline, tant au plan de la simple documentation que du modèle de perception qu'il engage par le découpage – les détails, les changements d'échelles –, le montage, la mise en mouvement et la projection par transparence.

Quel bilan tirer de cette riche histoire du film sur l'art devenue quelque peu opaque (où sont ces films ? comment les voir ?) et que comprendre de l'histoire de ces productions qui, d'abord rattachées au documentaire, voire au cinéma pédagogique, ont ensuite trouvé une autonomie au sein du genre « film sur l'art » ? Quels liens furent noués entre historiens de l'art, critiques d'art et réalisateurs ? Quel apport à l'histoire de l'art cette production représente-t-elle ? Comment l'histoire de l'art et ses applications dans différents médias circulent-elles dans ces films, et quel effet cet intérêt pour l'art a-t-il pu produire en retour sur le cinéma « comme art plastique » ? Enfin, quelle est la situation présente de ce type d'approche ? Ces questions sont ici collectivement posées, débattues, développées.

François ALBERA est professeur d'histoire et esthétique du cinéma à l'université de Lausanne, directeur de recherche au Fonds national de la recherche scientifique, membre de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma et secrétaire de rédaction de *1895 revue d'histoire du cinéma*.

Laurent LE FORESTIER est professeur en études cinématographiques à l'université Rennes 2, où il dirige le laboratoire de recherche en cinéma de l'équipe « Arts : pratiques et poétiques ». Il est membre du conseil d'administration de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma et secrétaire d'édition de *1895 revue d'histoire du cinéma*.

Valentine ROBERT est chargée de cours en histoire et esthétique du cinéma à l'université de Lausanne, chercheuse invitée au GRAFICS de l'université de Montréal, doctorante FNS. Spécialiste de la relation peinture-cinéma, elle a contribué à de nombreux ouvrages, revues et expositions en montrant comment les films « réalisent » des *tableaux vivants*.

En couverture : Van der Keuken filmant et touchant une toile de Lucebert
(photographie de tournage de *Lucebert, temps et adieux*, 1994).

ISBN 978-2-7535-3604-3

Ouvrage publié avec le soutien du programme
spécifique de recherches, reconnu et financé
par l'ANR : FILCREA

Agence Nationale de la Recherche
ANR



9 782753 536043

Prix : 20 €


Presses
Universitaires
de Rennes
www.pur-editions.fr