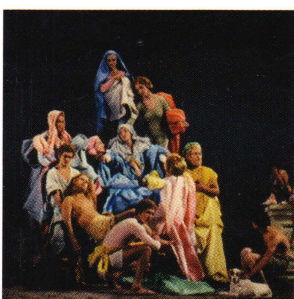
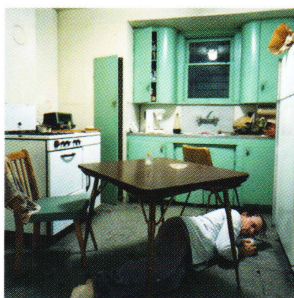


# ENTRE CODE ET CORPS

TABLEAU VIVANT ET PHOTOGRAPHIE MISE EN SCÈNE



Sous la direction de Christine Bignet et Arnaud Rykner

Figures de l'art 22  
Revue d'études esthétiques



Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour

## Valentine Robert

### La pose au cinéma : film et tableau en corps à corps

#### LA POSE EN REPOUSSOIR

Lorsque le cinéma émerge autour de 1895, les pratiques de représentation sont dominées par une composante majeure (que l'on pourrait même désigner en termes de paradigme) : la pose. En plus d'être l'apanage des tableaux vivants, qui connaissent alors une vogue remarquable sous des formes très variées<sup>1</sup>, la pose avait cours dans le théâtre des XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, et même du début du XX<sup>e</sup> siècle, tant dans le genre populaire du mélodrame que dans le répertoire classique, où, lorsque l'action connaissait une intensité particulière, l'on faisait s'immobiliser les acteurs dans des attitudes emblématiques en créant ce qu'on appelait des « tableaux » ou des « situations », dont la pose pouvait durer jusqu'à presque trente secondes<sup>2</sup>. En outre, la pose est la condition même des prises de vues photographiques, et détermine notamment un type de spectacles de lanterne magique très couru alors, faits de plaques dites « *Life models* » qui consistaient en des photographies de comédiens saisis en costumes sur fond de toile peinte, et dont la mise en série narrative était accompagnée de commentaires, musiques, intertitres et effets de « montage<sup>3</sup> ». Si donc le cinéma s'inscrit parfaitement dans ces traditions spectaculaires, il amène néanmoins une rupture, puisque, quand bien même les acteurs y conservent, jusqu'à la fin des années 1910, un style de jeu structuré par des postures prégnantes, ils ne peuvent les « tenir ». David Wark Griffith, considéré comme un pionnier du style cinématographique institutionnalisé, systématisera cet aspect en en faisant une consigne de tournage explicite, ainsi qu'en témoigne notamment l'actrice Florence Lawrence :

Il n'y avait aucune chance pour un style de jeu lent ou scénique. A peine commencions-nous à jouer selon le tempo correct que les cris du réalisateur [Mr. Griffith] nous faisaient sursauter : « Plus vite ! Plus vite ! Pour l'amour de Dieu dépêchez-vous ! On doit faire la scène en 40 pieds. » [...] Les exploitants ne voulaient pas, comme le disait Griffith « des plaques de lanterne magique. » [...] Il nous expliquait qu'un jeu lent était impossible étant donné que les exploitants ne paieraient pas pour un pied de pellicule qui ne comporterait pas d'action<sup>4</sup>.

Au-delà de l'argument commercial visant à maximiser les « 40 pieds » de pellicule, le discours de Griffith semble donc investir le cinéma d'une spécificité esthétique « contre » la lanterne magique et le théâtre (qui pour

la comédienne reste le « bon modèle » au tempo « correct »), spécificité identifiée avec le rendu d'une action dans toute sa continuité et sa vigueur. L'interruption du mouvement et l'« arrêt sur image » qu'incarne la pose impliquent de fait une certaine incompatibilité avec le médium filmique, dont le principe et l'attraction première consistent à restituer le mouvement dans sa vivacité. Cet argument, cumulé aux contraintes économiques de longueur de bobine et à l'absence, au tournage, d'applaudissements ou de musique emphatique qui accompagnaient et encourageaient les moments d'immobilité scénique<sup>5</sup> ont déterminé un jeu d'acteur dépourvu de poses.

#### LA POSE EN FAIRE-VALOIR

Pourtant, au sein de cet « art du mouvement », la pose a réapparu, ponctuellement. Le médium filmique a même d'emblée été sollicité pour capter des tableaux vivants<sup>6</sup>, la caméra étant à même de saisir et restituer les frémissements et les tensions qui émaillaient la pose et faisaient l'attrait principal de la performance. En effet, ce qui provoquait « comme une sensation d'angoisse<sup>7</sup> » chez des spectateurs de tableaux vivants tels que Goethe résidait pour beaucoup dans ces mouvements qui, infimes ou assumés, animaient irrésistiblement la chair en faisant surgir, au cœur de la pose codifiée, toute la force vitale du corps. Les films ont d'ailleurs exalté ce principe, en jouant de caricature et de dramatisation : si les strictes captations de tableaux vivants restent rares – peut-être les frémissements étaient-ils trop peu perceptibles dans ces premières prises de vues uniponctuelles et distancées ? –, un motif incontournable des films des premiers temps consiste dans l'exploration féérique de « peintures enchantées » qui prennent vie au gré de trucages filmiques spectaculaires<sup>8</sup>, et dans la mise en scène burlesque de « statues vivantes » qui par de brusques changements de postures, par des déplacements soudains, voire par des coups, surprennent d'autres personnages qui, dupés, prenaient leur corps pour une œuvre inanimée (et donc inoffensive<sup>9</sup>). L'oscillation entre code et corps se fait donc avec démonstration et fracas, le mouvement brisant la pose dans une brutalité comique qui occasionne chez le spectateur, non pas une subtile « sensation d'angoisse », mais une franche appréhension des frasques et quiproquos suscités par la gestualité latente et intermittente du modèle. Suivant cette tradition emphatique, les productions de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle filmant des tableaux vivants ne se limiteront pas à une captation documentaire, mais l'amplifieront d'effets et de trucages<sup>10</sup>. Cette tendance, qui mènera un Segundo de Chomón à jouer de changements d'échelle et de prises de vues image par image pour magnifier l'animation des œuvres vivantes de son *Sculpteur moderne* (1908), est avant tout l'indice d'une appropriation du motif par le médium cinématographique. Les tableaux vivants filmés impliquent en effet d'autres tensions que celle, maintenue jusqu'à l'outrance, entre code et corps. Les principes mêmes du médium filmique se voient thématiques dans cette figure qui expérimente

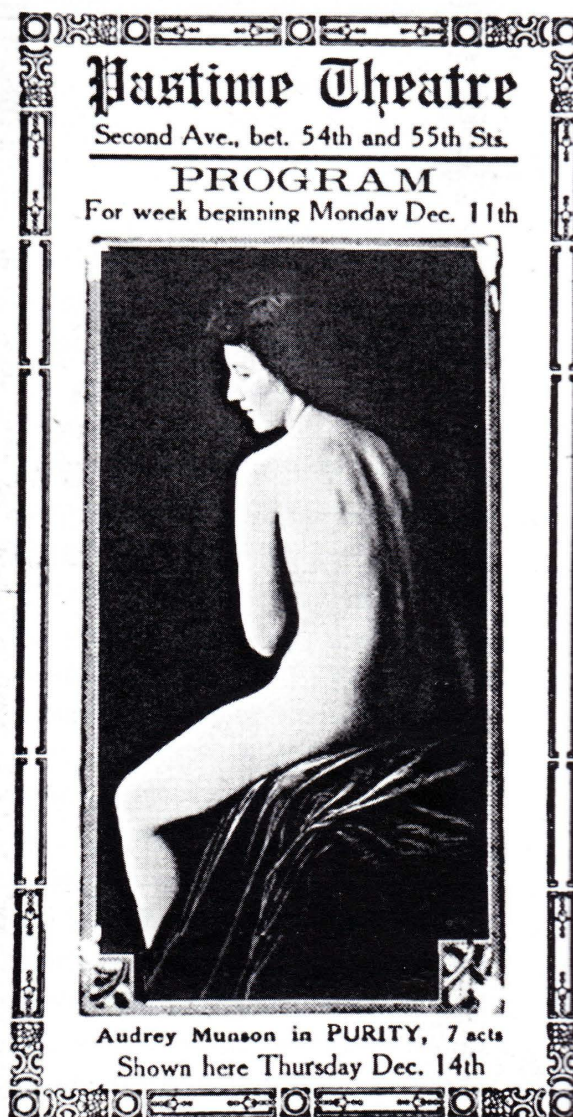
la frontière entre immobilité et mouvement, fixité et animation. Et tandis que la pose devient l'occasion de questionner et faire valoir les procédés cinématographiques, traduire par le film cette statufication des corps et cette picturalisation des plans engage une tension entre les codes des arts plastiques et les codes du cinéma.

Cette dimension est particulièrement sensible dans le cadre des scènes d'atelier, occurrences cinématographiques courantes de la pose. Si l'atelier permet de multiplier les toiles (et donc le jeu consistant à les « animer ») et s'il est le lieu tout désigné pour les quiproquos entre statues et modèles, la fortune filmique de la représentation du travail d'un artiste avec son modèle s'explique avant tout par la dimension érotique de cette contemplation corporelle<sup>11</sup> – le modèle d'artiste devenant d'ailleurs une figure cinématographique type de la femme débauchée ou déchue<sup>12</sup>. Un ensemble de quatre films – *Inspiration* (George Foster Platt, 1915), *Purity* (Rae Berger, 1916), *The Girl O'Dreams* (Thomas Ricketts, 1917) et *Headless Moths* (Robert Z. Leonard, 1921)<sup>13</sup> – doit notamment être évoqué ici, puisque les poses d'atelier qui y figurent sont restées marquantes dans l'histoire du cinéma en légitimant l'exhibition d'un corps entièrement nu sur les écrans des salles de cinéma « grand public »<sup>14</sup>. Ces films ont pu échapper à la censure en justifiant le nu sur un plan tant narratif qu'« artistique ». En effet, ces productions retracent, sur un ton moralisateur, l'histoire de jeunes modèles et de leur relation avec l'artiste qui les fait poser ; et dans les quatre films, l'héroïne qui fige son corps dénudé dans des attitudes artistiques archétypales est incarnée par Audrey Munson, un véritable modèle d'artiste professionnel, qui connaissait même une certaine célébrité, ayant posé pour d'innombrables œuvres peintes et sculptées exhibées dans les rues de New York et de San Francisco – la plupart des poses qu'elle adopte dans les films reprennent celles qu'elle avait adoptées pour ces œuvres<sup>15</sup>. En vertu donc de ces codes qui conditionnent l'exhibition, ou plus précisément l'« exposition », du corps sculptural d'Audrey Munson et qui en rendent la contemplation aussi légitime que « tout l'art de la Renaissance<sup>16</sup> », le National Board of Review autorise l'exploitation de ces films, moyennant plusieurs coupes afin qu'aucune prise de vues ne montre le corps nu en mouvement ou en plan rapproché, limitant son exhibition à des plans larges et brefs qui le montrent parfaitement immobile<sup>17</sup>. Il ne s'agit toutefois pas d'être dupe – d'ailleurs dans certaines villes telles que Dallas ou Washington, les projections restent interdites<sup>18</sup> – sur les raisons du succès (remarquable) de ces films et sur leur impact, qui résident entièrement dans l'attrait licencieux de l'exhibition de ce corps que le cinéma permet de restituer dans son frémissement charnel. Il y a donc bien une tension assumée, et exploitée, entre l'effet artistisant des codes légitimés et l'effet sensuel du corps exhibé ; cette même ambiguïté était largement cultivée dans la pratique des tableaux vivants, qui n'ont pas seulement connu un usage dans les salons de la haute société, mais

qui avaient également cours dans les cabarets, où ils étaient un prétexte artistique au spectacle érotique de corps dénudés, des Folies Bergère au Windmill Theatre<sup>19</sup>.

Toutefois, il est un autre enjeu impliqué par ces poses filmées d'Audrey Munson, qui ne se joue pas seulement entre le corps et le code, mais entre le tableau et le film. En effet, les conventions du « grand art » convoquées ici permettent de légitimer non seulement le nu, mais aussi le spectacle filmique. Durant les années 1910 en effet, le cinéma – qui au début du siècle consiste essentiellement en une attraction foraine méprisée par la bourgeoisie – cherche ses lettres de noblesse, et tente de se hausser au rang d'art<sup>20</sup>. Or, dans cette stratégie de légitimation, la mise en scène réglée du corps d'un modèle permet de montrer que l'image cinématographique peut intégrer les codes plastiques des arts reconnus et représenter la figure humaine avec une même « excellence artistique<sup>21</sup> » que la peinture ou la sculpture. Cette velléité de reconnaissance artistique est explicite dans le matériel promotionnel de *Purity*, présenté comme « la production qui marque une nouvelle ère dans la présentation de spectacles filmiques artistiques<sup>22</sup> », ou même comme « le plus grand triomphe de l'art dans toute l'histoire du cinéma<sup>23</sup> », tandis que le raffinement du traitement graphique des photographies de plateau leur donne une allure de tableaux de maîtres.

De nombreux films des deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle usent pareillement de référents plastiques pour styliser et légitimer au niveau « artistique » la composition de leurs plans et leur mise en scène des corps – parfois expressément structurée par des poses, non forcément licencieuses<sup>24</sup>.



1. Matériel promotionnel du film *Purity* (Rae Berger, 1916) reproduit par Cynthia Chris, cf. note 12

### LA POSE EN « PARAGONE »

Après que le cinéma a atteint cette légitimité, c'est-à-dire une fois que, dans les années 1920, il a majoritairement été reconnu comme un art doté de ses propres « spécificités » (au cœur desquelles réside toujours la question du mouvement, de sa reconstitution à partir de photogrammes fixes, de sa perception par le spectateur, etc.), la pose y deviendra le lieu d'une confrontation, bien plus que d'une assimilation, entre les codes des arts plastiques et ceux, advenus et revendiqués, de l'« art cinématographique ». Le motif cristallisera ainsi des enjeux esthétiques méta-artistiques particulièrement vifs, ainsi que David Bordwell l'a souligné chez Carl Th. Dreyer, cinéaste qui, dès les années 1920, travaille beaucoup ses plans suivant une composition statique :

Le cinéma, surtout dans les années 1920, semble peu disposé à tolérer le calme et la fixité de ces unités de composition. Plus d'un théoricien identifiaient alors le mouvement comme l'essence même du médium filmique ; la stase devenant « a-cinématographique ». [...] Lorsqu'un élément stylistique étranger (le tableau) est introduit dans un système homogène (le contrôle logique, narratif et successif de l'espace filmique), les conséquences ne sont pas paisibles<sup>25</sup>.

Ces conséquences « belliqueuses » de la dichotomie entre les codes du tableau et les codes du film prendront la forme d'un « *paragone* » moderne, autrement dit d'une confrontation artistique dans la tradition de la Renaissance italienne, où les arts concurrents s'imitaient et se démarquaient pour mieux se définir<sup>26</sup>. Et ce heurt décrit par Bordwell lorsque le cinéma accueille en son sein cet « élément stylistique étranger », et même « contradictoire », qu'est la « stase » du tableau vivant ne perd pas de son importance après les années 1920, cet affrontement réflexif et intertextuel conquérant même un nouvel élan dans l'ère postmoderne. Afin d'esquisser un aperçu de la manière dont la pose – tant celle qui, dans l'atelier d'artiste, précède le tableau, que celle qui le rejoue dans l'exercice du tableau vivant – a pu innover des expérimentations cinématographiques extrêmement riches, où la tension entre code et corps a pris l'ampleur théorique d'une lutte entre codes des arts plastiques et codes cinématographiques, j'ai retenu quatre films qui poussent à mon sens cette problématique dans ses retranchements les plus saisissants.

77

### « LA CHUTE DE LA MAISON USHER » OU LA POSE RÉANIMÉE

Le film de Jean Epstein de 1928 intitulé *La Chute de la Maison Usher* (inspiré à la fois de *La Chute de la maison Usher* [1839] et du *Portrait ovale* [1842] d'Edgar Allan Poe), raconte le drame d'une pose qui devient meurtrière et finit par tuer le modèle tandis que le tableau devient vivant. La pose (cette fois aucunement dénudée) est donc justifiée comme une scène

d'atelier, mais ses enjeux sont bien plus esthétiques – et plus précisément réflexifs – que narratifs. En effet, la défaillance mortelle du modèle est restituée de manière extrêmement particulière : avant de s'effondrer parmi les flammes de bougies – qui, infernales, semblent matérialiser le mouvement vital dont la femme se voit dépossédée (ill. 2) – le corps du modèle semble se désolidariser de la pellicule filmique. Epstein joue de surimpressions (ill. 3) avant de faire advenir l'image du modèle en négatif (ill. 4), puis de littéralement le transformer en statue (ill. 5) : comme si l'épreuve de l'immobilisation avait rendu ce corps impropre au film, comme si les codes cinématographiques avaient rejeté ce corps pour le rendre à la sculpture, autrement dit aux codes des arts de l'immobilité.

78



2 et 3. *La Chute de la maison Usher* (Jean Epstein, 1928), photogrammes. DR



4 et 5. *La Chute de la maison Usher* (Jean Epstein, 1928),  
photogrammes. DR

Et si la pose tue le modèle en entraînant une « mort filmique » pour le corps dépossédé de son mouvement, la vie est réciproquement assimilée au défilement cinématographique : afin de signifier l'avènement vital du portrait, le cinéaste a remplacé le corps pictural par le corps bien réel du modèle, mettant en scène un véritable *tableau vivant*. L'inversion est importante : si la pose d'atelier a pour principe de transformer le corps en « codes », autrement dit d'immobiliser et d'immortaliser le corps – ce qui se traduit ici par une véritable mise à mort, puisque ces codes ne sont pas ceux du médium filmique –, au contraire la pose des tableaux vivants a pour enjeu de transformer les « codes » en corps, autrement dit de réinsuffler la vie et le mouvement dans les compositions académiques. Epstein appuie cela en animant ostensiblement la pose de la figure soi-disant peinte – qui tressaille, respire, cligne des yeux... En fait de toile peinte, le spectateur est confronté à l'image filmique elle-même ; ce corps vit par et pour les codes cinématographiques.



« LA RICOTTA » OU LA POSE IMPOSSIBLE

Une logique similaire transparait dans le film, nettement plus tardif, de Pier Paolo Pasolini *La Ricotta* (1962)<sup>27</sup>. Ce court métrage file les mises en abyme, mettant en scène le tournage d'un film, qui lui-même consiste à reproduire des scènes picturales de la Passion du Christ, parfois par le biais spécifique de tableaux vivants, par exemple pour *La Déposition*, calquée sur le retable du Pontormo (ill. 6 et 7).

80



6. Jacopo da Pontormo, *La Déposition*, 1527  
(huile sur bois, 313 x 192 cm, Eglise Santa Felicita, Florence)



7 et 8. *La Ricotta* (Pier Paolo Pasolini, 1962), photogrammes. DR

Le traitement formel différencie nettement les tableaux vivants<sup>28</sup> des autres scènes du film (ill. 8), en les présentant en couleur et en studio – là où les autres prises de vues sont tournées en noir-blanc et en extérieur – et en nous faisant adopter le point de vue des caméras intradiégétiques. Toutefois, l'illusion picturale n'est pas atteinte, loin s'en faut. Le film de Pasolini présente au contraire l'échec de ces poses, l'impossibilité d'immobiliser les corps, de faire entrer l'image filmique dans le carcan de codes artistiques exogènes. Le traitement sonore donne toute la mesure du dysfonctionnement de ces tableaux vivants qui tournent à la caricature : d'emblée une erreur survient avec la musique d'ambiance (au lieu de solennité et d'emphase symphoniques, c'est du twist qui sort des hauts parleurs) ; et la voix-off de l'assistant-réalisateur s'égosille de désespoir tout au long de ces prises, essentiellement pour tancer les acteurs qui

bougent trop, ou mal : « Immobiles, immobiles ! [...] Vous ne devez pas bouger ! [...] Mais restez immobile, figée, vous êtes une figure de retable, comprenez-vous ? » Le tableau vivant ne peut en effet se stabiliser ; les figurants en viennent même à lâcher le Christ qui s'effondre à terre, suscitant un éclat de rire général. La caméra quitte le point de vue pictural unique et englobant pour montrer sous tous les angles et en gros plans les secousses de ce mouvement collectif irréprensible. La tentative de pasticher les codes picturaux devient donc une ridicule mascarade, et c'est le mouvement et son rendu cinématographique qui « triomphe ».

Cette « lutte » entre peinture et cinéma se clôt toutefois sur une note nettement moins légère, puisque la pose n'implique rien moins que la mort du personnage principal, pour lequel ce tournage se révèle fatal. A force d'y mourir de faim ou d'y être gavé, à force de devoir se figer ou s'agiter en tous sens (et même en accéléré), il finit par succomber dans la pose du bon larron, sur la croix. Or, Pasolini, afin de signifier la mort et donc le caractère définitif de la pose du personnage, produit un effet formel saisissant : il « arrête » l'image filmique, et donne à voir au spectateur, à trois reprises, un plan fixe du visage du héros décédé<sup>29</sup>. Il a ainsi transformé la pose en *pause*, et associé le mouvement vital du corps au mouvement cinématographique de l'image, l'arrêt de l'un ne pouvant correspondre qu'à l'arrêt de l'autre.

#### « LA BELLE NOISEUSE » OU LA POSE DÉTOURNÉE

*La Belle Noiseuse* réalisé par Jacques Rivette en 1991 (d'après *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, 1831-1845) est l'une des dernières productions à avoir expérimenté le motif de la pose, une pose d'atelier qui retrouve la nudité d'Audrey Munson et la part du corps au sens très charnel du terme. Mais loin de s'épanouir, ce corps va subir les codes académiques comme une dénaturation. On assiste en effet à la création d'un tableau qu'un peintre<sup>30</sup> réalise dans son atelier, d'après un modèle (Marianne, incarnée par Emmanuelle Béart) qui enchaîne les attitudes pendant les presque quatre heures que dure le film, et vit ces poses comme un véritable supplice. Si ce corps, retranché dans ses ultimes limites, se soumet d'abord à cette oppression, peu à peu et par sursauts, il va résister, « se défendre », se rebeller contre cette immobilisation en refusant de figer la pose, en bougeant expressément. Le peintre, qui accepte finalement la logique mouvante imposée par le modèle, parvient à réaliser son tableau ; toutefois (et quand bien même sa préparation nous a été montrée pendant presque quatre heures) l'œuvre n'est pas révélée au spectateur. Expressément dissimulée à la caméra, à l'exception d'un infime fragment, la peinture demeure hors-champ, retournée ou recouverte, puis définitivement invisible, le peintre finissant par l'emmurer. Par ce coup de force, et par les mots du modèle qui durant la dernière pose dit au peintre « vous cherchez quelque chose, quelque chose que vous avez

vu », le film intime au spectateur de chercher ailleurs le « chef-d'œuvre » de la représentation du corps : de le traquer non pas dans la toile peinte immobile, mais dans le mouvement du plan filmique.



9 et 10.  
*La Belle Noiseuse*  
(Jacques Rivette, 1991),  
photogrammes. DR

Suivant une vision attentive du film dont j'ai détaillé ailleurs tous les jalons et implications<sup>31</sup>, on constate de fait que ce que le peintre tente de reproduire au final consiste en un *mouvement*. La dernière séance nous présente en effet une paradoxale « pose en mouvement », ou « pose de mouvement » (ill. 9), où l'on comprend que le peintre cherche à retrouver un geste précis que le modèle a fait, et qui a été saisi par la caméra aussi bien que par l'œil du peintre, lorsque Marianne à qui on voulait faire essayer un collier s'est violemment débattue en s'écriant « je vous ai dit non, j'en ai marre que vous me tourniez autour, je ne suis pas une poupée ! » ; il s'agit donc précisément d'un geste de révolte du corps contre toute forme de pose, de code, d'immobilisation (ill. 10).

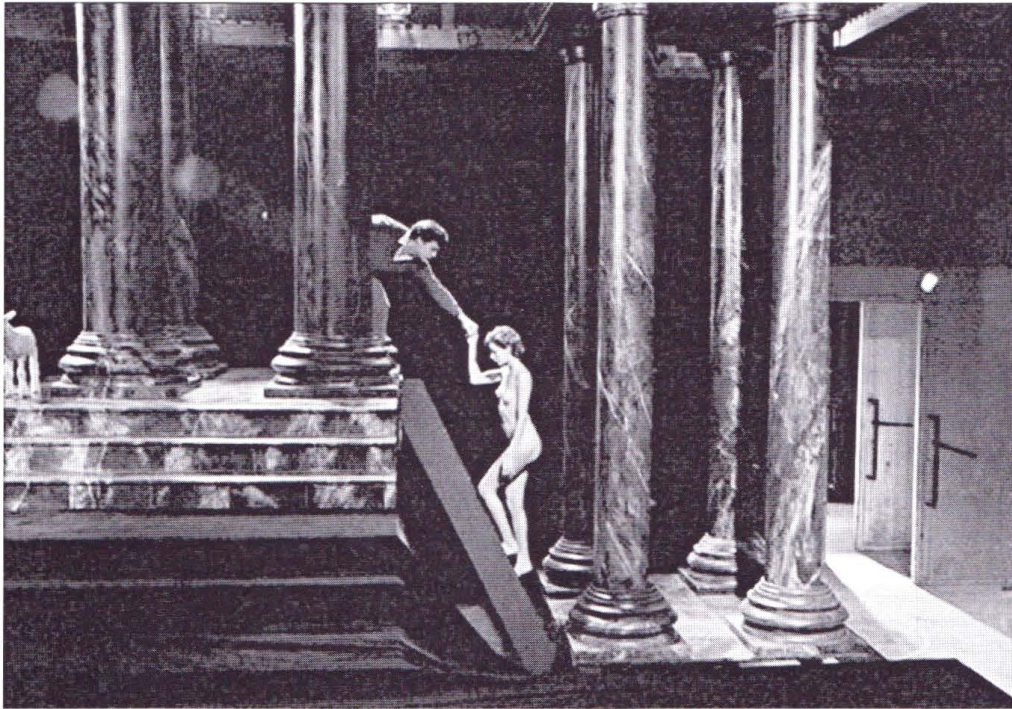
Ainsi, ce film montre la lutte qui se joue, dans le corps du modèle, entre la liberté du mouvement et l'oppression de la pose, restituée dans l'endurance d'un corps-à-corps artistique entre les codes cinématographiques et ceux de la peinture, d'où le cinéma sort gagnant, le film ayant substitué au chef d'œuvre immobilisé sur la toile le « chef d'œuvre » de la captation filmique du mouvement corporel.

#### « PASSION » OU L'ENTRE-DEUX DE LA POSE

Ce très rapide survol s'achève sur le film *Passion* de Jean-Luc Godard (1989), production qui a elle aussi marqué l'histoire de la représentation de la pose au cinéma. Sa mise en scène des corps en fait un véritable lieu de confrontation entre les codes du tableau et les codes du film – confrontation qui se révèle donc une manière cinématographique privilégiée, voire incontournable, de questionner l'immobilisation des corps. Ce film montre un réalisateur nommé Jerzy tenter vainement de tourner un film entièrement fait de captations de tableaux vivants. Il s'agit donc d'une même mise en abyme que dans *La Ricotta*, qui se solde par un même échec du film dans le film, puisque Jerzy se désespère du début à la fin, en empêchant les caméras de tourner ou en coupant incessamment les prises, disant que rien ne va, que la lumière n'est pas bonne, ou qu'« il ne se passe rien » dans ces tableaux vivants filmés. Les derniers plans du film dans le film sont sanctionnés sans appel par la voix du réalisateur qui, hors-champ, déclare que « ça ne va pas », qu'il doit « encore chercher », que « ça ne peut pas passer parce que ce n'est pas ce passage qu'il faut<sup>32</sup> » – autrement dit que la pose n'est pas le bon moyen de « transposition » entre film et peinture. On semble donc rejoindre la thèse d'Antonio Costa, selon laquelle « Godard dans *Passion* utilise la peinture (les tableaux vivants que le protagoniste Jerzy met en scène) pour démontrer l'irréductible altérité du cinéma<sup>33</sup> ».

84

Toutefois, malgré le discours défaitiste de Jerzy, force est de constater que Godard, lui, choisit bel et bien d'enclencher sa caméra, de montrer les tableaux vivants, et – bien que de manière indirecte – de faire advenir le film à l'écran, en laissant le spectateur juger de ce « passage » entre tableaux et plans. Or, tels que la caméra de Godard nous les dévoile, les tableaux vivants semblent bien plus être mis en mouvement qu'immobilisés. C'est-à-dire qu'en premier lieu, les caméras bougent, tant celle, extradiégétique de Godard que celles de Jerzy, qui traversent les groupes et montrent les compositions suivant un mouvement constant et vertigineux, fait à la grue, exhibé dans l'arsenal d'appareils et de techniciens qu'il exige. En second lieu, les « tableaux » eux-mêmes bougent, afin de s'interpénétrer l'un l'autre ; les groupes défilent – certains, immobilisés, sont portés par des plateaux amovibles ; et la plupart des poses ne durent pas : les modèles doivent en changer, alterner les postures, parfois lâcher la pose et déambuler, ou au contraire aboutir à la bonne attitude après avoir évolué dans tous les mouvements qui la précèdent (ill. 11).



11 et 12. *Passion* (Jean-Luc Godard, 1989), photogrammes. DR

Mais bien souvent les modèles n'atteignent même pas la pose puisque le tournage est incessamment repoussé, et sont montrés dans une préparation perpétuelle, toute faite de violence et d'agitation, allant jusqu'au véritable corps-à-corps entre modèle et cinéaste (ill. 12).

Pascal Bonitzer l'a décrit ainsi :

C'est comme s'il y avait lutte, empoignade dans le film entre le cinéma et la peinture. Cette différence inscrite, cette disjonction accentuée entre le mouvement du plan et l'immobilité du tableau porte un nom : dialogisme<sup>34</sup>.

Ce dernier terme semble approprié pour décrire comment Godard concilie tableau et plan, composition et mobilité. Il y a bien un « effet tableau », il y a bien un sentiment d'imitation picturale et d'association des arts, mais la pose laisse place au corps, dans son mouvement vivant, parfois violent, en tous les cas cinématographique. Plus que de dialogisme, il faudrait je crois, faire écho à une réplique du film que Godard fait dire à sa figure-miroir, Jerzy, et parler d'« entre-deux<sup>35</sup> ». Dans *Passion*, Godard semble en effet parvenir à loger sa caméra dans l'*entre-deux* des codes et des corps, sans passer, sans traverser, mais en demeurant au cœur de cette tension, qui est sûrement l'une des plus riches que le cinéma ait eu à filmer.

#### NOTES

86

1 - Si les ouvrages de référence tels Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967 ou Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerk in der Goethezeit*, Berlin, Reimer, 1999 se concentrent avant tout sur la période d'émergence du tableau vivant, la diversité des usages du motif au XIXe siècle est envisagée par Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002 et par Jack W. McCullough, *Living Pictures on the New York Stage*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1981.

2 - Ben Brewster et Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 37 et p. 100.

3 - Voir notamment la conférence de Laurent Mannoni, « Les plaques de lanterne magique 'Life Models' » prononcée au Conservatoire des techniques cinématographiques le 6 novembre 2009, disponible sur : [www.canal-u.tv/producteurs/la\\_cinematheque\\_francaise](http://www.canal-u.tv/producteurs/la_cinematheque_francaise).

4 - Florence Lawrence, « Growing up with the Movies », *Photoplay*, vol. 7, n°2, janvier 1915, p. 107, cité dans Roberta Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Style*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 87 (je traduis).

5 - Ben Brewster & Lea Jacobs, *op. cit.*, p. 37 et p. 40.

6 - Nancy Mowll Mathews recense plus d'une douzaine de captations de tableaux vivants produits par l'American Mutoscope & Biograph Company autour de 1900 (« Introduction », in Nancy Mowll Mathews et Charles Musser (dir.), *Moving*

*Pictures. American Art and Early Films 1880-1910*, New York, Hudson Hills Press, 2005, p. 8).

7 - Friedrich Wolfgang Von Goethe, *Les Affinités électives*, Paris, Flammarion, 1992 [1809], p. 218.

8 - Si Méliès travaille incessamment ce motif, de *Pygmalion et Galathée* (1898) au *Vitrail diabolique* (1911), en passant par *Le Portrait mystérieux* (1899), *Les Cartes vivantes* (1904) ou *Les Affiches en goguette* (1906), Lynda Nead (dans *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c. 1900*, Londres, Yale University Press, 2007, pp. 88-102) a montré que l'animation de tableaux était un sujet prisé par d'innombrables auteurs de films des premiers temps, en permettant de thématiser le « pouvoir » du cinéma à mettre l'image en mouvement – ce qui n'est pas sans annoncer les problématiques de « paragon » entre film et tableaux que nous étudierons dans des films plus tardifs.

9 - On se limitera ici à citer quelques productions emblématiques, telles que *Baxter Street Mystery* (F. S. Armitage, American Mutoscope & Biograph Co., 1899), *La Statue* (Alice Guy, Gaumont, 1905), *La Statue en goguette* (Pathé, 1908), *Moderne Galathée* (Georges Denola, Pathé, 1911), *Gavroche, sculpteur pour rire* (Eclair, 1913) ou *Boireau, statue par amour* (Pathé, 1914).

10 - Lynda Nead, *op. cit.*, pp. 78-80.

11 - Déjà avec *Peintre et modèle (déshabillé)* en 1897 (Pathé), la contemplation tombait dans quelque chose de plus « tactile »...

12 - Cynthia Chris, « Audrey Munson on Film. Purity in an Age of Censorship », in Andrea Geyer (dir.), *Queen of the Artists' Studios: The Story of Audrey Munson*, New York, Art in General, 2007, p. 83.

13 - Généralement, seuls les deux premiers titres sont cités, mais Diane Rozas et Anita Bourne Gottehrer ont montré l'homogénéité de ces quatre productions (*American Venus. The Extraordinary Life of Audrey Munson, Model and Muse*, Los Angeles, Balcony Press, 1999, pp. 77-93).

14 - Laurent Delmas et Samuel Douhaire vont même jusqu'à soutenir qu'*Inspiration* offre le premier nu féminin intégral de l'histoire du cinéma « grand public » (*Cinéma : Les 100 Premières fois*, Paris, Gründ, 2010, p. 44).

15 - Voir les éléments biographiques et iconographiques présentés par Diane Rozas et Anita Bourne Gottehrer, *op. cit.*

16 - Citation du comité de censure qui légifère l'exploitation d'*Inspiration*, si l'on en croit Laurent Delmas et Samuel Douhaire qui la produisent sans référence (*op. cit.*, p. 44).

17 - Cynthia Chris, *op. cit.*, pp. 80-81 et p. 85.

18 - *Ibid.*, p. 81.

19 - Bernard Vouilloux a bien mis en lumière ce caractère licencieux du tableau vivant (*op. cit.*, pp. 27-31), nettement perceptible dans des captations filmiques telles que *Birth of the Pearl* (American Mutoscope and Biograph, 1901). Notons en outre que la longévité exceptionnelle des tableaux vivants érotiques du Windmill



Theatre de Londres a été à l'origine de reconstitutions filmiques dans *Murder at the Windmill* (Val Guest, 1949), *Secrets of a Windmill Girl* (Arnold L. Miller, 1966) et *Mrs. Henderson Presents* (Stephen Frears, 2005).

20 - Plusieurs sociétés se créent («Le Film d'Art» en 1908, «Le Film Esthétique» en 1910, « Le Film des Auteurs » en 1910, etc.) qui se donnent une ligne esthétique et « morale » stricte et revendiquent explicitement la « qualité artistique » de leurs productions. Voir notamment Giovanni Lasi, « La 'révolution' du Film d'Art. Un document retrouvé en Italie », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 56, décembre 2008, pp. 85-93.

21 - Termes du National Board of Review of Motion Picture qui a statué sur *Purity*, dans un document reproduit par Cynthia Chris, *op. cit.*, p. 83.

22 - Article paru en 1916 dans *Reel Life*, le magazine édité par la maison de production Mutual, cité par Diane Rozas et Anita Bourne Gottehrer, *op. cit.*, p. 84.

23 - Matériel promotionnel de *Purity* cité par *Ibid*, p. 87.

24 - Ce type de jeu hiératique associé aux imitations filmées de compositions artistiques – qui n'atteignait souvent pas la stricte pose arrêtée, mais ne manquait pas de susciter un « effet tableau » de par sa lenteur et son développement fait de postures culminantes – pouvait certes être endossé par une figure lascive et dénudée imitant *Le Marché aux esclaves* de Gérôme (*The Slave Market*, American Mutoscope & Biograph, 1900), mais aussi bien par le Christ en personne qui, dans les nombreuses Passions filmées des premiers temps, respecte aussi bien une iconographie établie qu'une gestualité rituelle solennelle (voir Valentine Robert, « Les Passions filmées. Des codes en appropriation, un cinéma en canonisation », in *The Film Canon. XVII International Film Studies Conference*, Udine, Forum, 2011.

25 - David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley, University of California Press, 1981, pp. 42-43 (je traduis, en soulignant le terme « tableau » qui est en français dans le texte).

26 - Sur cette notion de « paragone » (de l'italien « comparaison ») qui lors du Cinquecento (notamment après les écrits de Léonard de Vinci sur la question) désigne cette concurrence des arts et les liens qu'ils tissent entre eux, voir surtout Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's « Due Lezioni » and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1978.

27 - Ce court métrage compose l'un des quatre segments composant le film *RoGoPaG*, du nom des quatre réalisateurs impliqués – les quatre parties étant (1) *Illibatezza* de Roberto Rossellini, (2) *Le Nouveau Monde* de Jean-Luc Godard, (3) *La Ricotta* de Pasolini et (4) *Il Pollo ruspante* d'Ugo Gregoretti.

28 - Il y a deux stricts tableaux vivants dans l'ensemble du film, le second imitant *La Descente de Croix* de Rosso Fiorentino (1521, huile sur bois, 375 X 196 cm, Pinacoteca comunale, Volterra).

29 - Après *La Ricotta*, différents films retraçant l'histoire du Christ – *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, 1965), *Matthew* (Reghardt Van den Bergh, 1997),

*Color of the Cross* (Jean-Claude La Marre, 2006) – useront du même procédé pour signifier sa mort sur la croix : un arrêt sur image identique, long de plusieurs secondes, vient « décrocher » le gros plan du Christ mort de l'enchaînement photogrammatique. Voir Valentine Robert, « La Saint Face interdite de toile. Apparitions et disparitions du visage du Christ au cinéma », in Paul-Louis Rinuy et Isabelle Saint-Martin (dir.), *Sainte Face, visage de Dieu, visage de l'homme dans l'art contemporain (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest. À paraître.

30 - Frenhofer est joué par Michel Piccoli, mais les scènes de peinture sont « doublées » par le véritable peintre Bernard Dufour qui assume les dessins et toiles du film, et surtout le geste créateur, ainsi que le souligne le générique en annonçant « avec la main de Bernard Dufour ».

31 - Valentine Robert, « La Belle Noiseuse, une création en deux actes : pictural et filmique », in Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart (dir.), *Filmer l'acte de création*, Rennes, PUR, 2009, pp. 37-47.

32 - Bien sûr, ces mots ont aussi des connotations sexuelles, puisque la voix raisonne « entre deux » scènes : le dernier tableau vivant filmé en caméra intradiégétique et une scène d'amour de Jerzy et Isabelle (Huppert). La réplique vaut pour les deux en sanctionnant le même échec, la même froideur.

33 - Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Turin, Einaudi, 2002, p. 319.

34 - Pascal Bonitzer, « Le Plan-tableau », in *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Editions de l'Etoile, 1985, p. 30.

35 - Parlant tout à la fois du jour et de la nuit et des deux femmes qu'il voit, Jerzy explique à son assistant : « Moi je suis entre les deux, je cherche ». Ce à quoi il se voit répondre : « Mais tout le monde cherche, et tout le monde est entre-deux ».