

Peinture & cinéma

Publié :

Cinéma (Peinture)

Publié :

« La Peinture au cinéma : au plus près, en passant par l'ailleurs », *CINÉBULLES*, vol.8, no.4, 1989, p. 10-13.

### **La peinture au cinéma : au plus près en passant par l'ailleurs**

Lorsqu'il s'agit d'expliquer le phénomène de l'art, on envisage celui-ci d'abord comme une respiration que seuls quelques artistes nous donnent, et pour laquelle nous leur devons quelque chose. L'art est une fonction biologique aussi nécessaire à la communauté humaine que manger ou faire l'amour, et l'artiste — par quelque don exceptionnel — peut se retirer dans son atelier ou en lui-même pour produire cet oxygène. Mais on envisage aussi l'art comme un langage plastique que la société donne à l'artiste. La société désigne par avance ce qui est visible (intelligible, significatif, etc.), et l'artiste peut créer — comme le disait Matisse — de nouveaux signes, en cherchant ce qui aura la plus grande visibilité, ce qui paraîtra le plus expressif.

#### **La peinture et la visibilité médiatique**

Life Systems appartient au type le plus courant de films sur la peinture. Le peintre Steve Carpenter quitte la Californie pour s'installer dans le bassin méditerranéen : lieu de la plus grande densité culturelle. Il se dit habité par toute l'histoire de la peinture partout présente autour de lui en ce lieu. La texture de ses toiles résulte de l'encollage de papiers froissés, sur lesquels il a vaporisé de la couleur, qu'il a déchiré sur les lisières : le tout simule un travail du temps, depuis le craquement des toiles jusqu'aux citations picturales. Il paraît alors tout naturel que Carpenter se dise l'héritier des maîtres tout en conservant l'obsession toute moderne de la fraîcheur (biologique) de l'acte de peindre, au point de déclarer — « si je ne peins pas c'est une maladie », ou encore « si l'on écoutait ce que disent tous les critiques on ne pourrait plus peindre ». Le propos en voix-off qui nous est servi pendant que la caméra travaille à faire des mondes de ses toiles, libère le lyrisme d'usage : peindre est un acte comparable aux remous cosmiques, à la genèse des mondes, aux cataclysmes planétaires, etc. La caméra cherche à amplifier le caractère é-vocateur (qui fait entendre une voix) du tableau, fait entendre de surcroît cette voix : le moment cinématographique devient l'expérience exemplaire et autorisée (par l'apparition à intervalle réguliers du peintre devant sa toile) de cette peinture, expérience à laquelle tend cette peinture. Considérée depuis le film, l'oeuvre peinte semble perçue d'un point de vue absolu, l'éclairage que le film jette sur cette peinture en serait la réalité.

La présence de la caméra équivaut à la présence d'un public, le film nous oblige à devenir ce public. C'est pourquoi — on peut le vérifier dans *I Will Not Make Any More Boring Art* — la vidéo permet des performances même lorsqu'on est isolé et ne dispose pas d'un public. Et lorsque les oeuvres sont par avance destinées à ce public, répondent à ce modèle de visionnement, filmer ces oeuvres c'est leur donner une sorte d'achèvement. Il y a un effet de consécration lorsqu'on montre une vidéo dans un film : le cadre de l'écran vidéo est respecté, le film se fait transparent pour échantillonner les bandes vidéos. Le film sur la photo respecte également le cadre, comme si le cadrage constituait l'essentiel de la photo, et qu'un élément visuel photographique — sans le cadrage original — ne saurait apparaître dans un film comme le détail d'une oeuvre. Par contre dans le film sur la peinture, la caméra découpe des sections du tableau, oscille entre la vue d'ensemble et les détails, ménage ainsi ses transitions vers d'autres tableaux et des prises dans le réel — mais surtout propose un parcours de l'oeil, une façon de venir (au plus près) habiter l'oeuvre qui constitue déjà une expérience esthétique. Le travail de la caméra dramatise le contenu du tableau, plus encore il nous conduit à supposer que les éléments plastiques de celui-ci sont liés par une mise en scène, sont reliés par des parcours intentionnels et continus, comme si l'ordre propre de la peinture était narratif. C'est ainsi que la peinture tend parfois à rejoindre cet éclairage, cette mise en scène d'un contenu figuratif à la télévision et au cinéma : non seulement Leon Golub incorpore des images documentaires dans ses tableaux, mais — comme on le remarque dans ses productions récentes — il donne à celles-ci une brillance toute médiatique, comme si elles étaient « devant les caméras du tournage d'un film à grand budget » <Robert Storr, *Riddled Sphinxes*, Art in America, march, 1989, p.129.>, ou se donnaient l'aspect diffus et irradié de l'image vidéo. Encore une fois, la peinture tend à rejoindre ce qui se donne comme une « visibilité universelle ».

### **Le peintre isolé, ailleurs**

*I Will Not Make Any More Boring Art*, interroge le bénéfice que l'on peut retirer d'être géographiquement isolé : il apparaît que cette mini-communauté artistique (le Nova Scotia College of Art and Design) reproduit la pression sociale d'un milieu international dominé par quelques hyper-vedettes. Malgré l'isolement, les démarches artistiques du College of Art sont variées, très avant-garde. Par contre, du fait de l'isolement l'art apparaît encore plus comme cette activité humaine improbable mais — par le fait même — plus profonde et nécessaire. Le peintre Eric Fischl explique qu'il a essayé de connecter son travail à l'environnement pour remédier à l'isolement. Le cinéaste Robert Frank apprécie se trouver loin de tout : il peut rester désœuvré sans se culpabiliser. L'attitude de ces deux artistes, comme perte de l'exigence de production et attachement au lieu, semble caractéristique du rapport à l'ailleurs. *Dreamings*, un film sur l'art des aborigènes d'Australie, nous révèle le travail de « peintres d'ailleurs », qui travaillent à l'écart des valeurs occidentales, mais dont les productions rejoignent ces dernières années le circuit de l'art <Robert Hughes, « Evoking the Spirit Ancestor », *Time*, october 31, 1988, p.74.>. Leurs peintures sont constituées de motifs révélés dans le « rêve visionnaire » que les initiés ont la responsabilité de transmettre aux générations suivantes et de « protéger » : il faut

obtenir leur accord afin de les reproduire. L'art, comme lien vital entre la terre et les hommes, reste fragile — il assure l'identité clanique, la signification symbolique de notre lieu de naissance, la transmission des histoires ancestrales. Cependant, le rêve visionnaire n'est pas originel, c'est un événement toujours contemporain puisque c'est le pays lui-même. Les aborigènes disent : notre terre c'est notre « rêver » : incidemment — ce fait n'épuise pas la signification de la peinture comme rêve de la terre — ces peintures semblent représenter des vues aériennes. Le peintre Michael Nelson Jakamarra — assis dans un aéroplane — commente les formations géographiques qu'il voit pour la première fois comme il commenterait des motifs sur une toile.

### **Matisse, la perte du continu**

Fait remarquable, lorsque Matisse séjourne dans les îles Marquise en 1930 il ne peint pas (saisi par cette paresse de qui échappe à l'obligation de produire), pourtant les vues aériennes des îles dont il gardera le souvenir inspireront les formes monochromes des oeuvres de la fin, quelques vingt-cinq ans plus tard. C'est de ces formes découpées que Matisse illustrera Jazz où l'on peut lire les vers de Mallarmé « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres. Fuir ! là-bas fuir ! ». Matisse croyait que l'on peut dessiner avec des ciseaux : les découpages de papiers couleurs constituent une mémoire des paysages d'Océanie. Matisse déclarait alors : « quand je travaille c'est une sorte de cinéma perpétuel », sans doute pour exprimer

- 1— le caractère aérien (surplomb, distance) de la représentation;
- 2— l'abondance des images dans le travail de la mémoire;
- 3— l'effet d'entraînement que subit une même image (un tableau peint par Matisse) lorsqu'elle passe par une succession d'états — comme « entraînée » par un mouvement interne et autonome qui s'apparente à la succession-superposition par laquelle l'image prend forme au cinéma.

Visionnant un film sur son travail de création, Matisse fut très éprouvé de ne pas reconnaître sa main à laquelle le ralenti semblait donner la plus grande autonomie. Peut-être — des années plus tard — il eut le sentiment de travailler avec cette autonomie de la main qui hésite, retouche, s'arrête et reprend dans un temps qui est le sien : d'où le « cinéma perpétuel ». Mais surtout, ce que Matisse découvrait dans cette dissection cinématographique du travail pictural c'est que le tableau n'est pas constitué de parcours continus : si la main n'oeuvre pas dans le continu, alors l'oeil est abandonné au discontinu. Le tableau ne prend plus substance d'« inspirations » sûres et fortes (comme fondement biologique de la création), mais d'une fébrilité aux effets erratiques et aléatoires.

Il faut se demander si le travail pictural ne tend pas — depuis l'avènement du cinéma — à se conformer à un certain type de lecture, où la mise en scène du matériau visuel est inscrite dans un certain nombre de parcours. Le film sur l'art instaure un jeu de renvois entre les parties du tableau, il met en perspective les étapes de la réalisation de l'oeuvre lorsque les divers moments d'achèvement d'un même tableau sont présentés les uns à la suite des autres en accéléré — comme on peut le voir dans Matisse, voyages). Abondance des images donc, mais aussi caractère sériel des états de la

peinture, comme si la « projection » sur un écran des différents états du tableau, produirait une image plus dynamique que l'état final. Le cinéma n'est pas seulement un document sur l'acte de création, il détermine le regard que l'artiste porte sur l'oeuvre en cours, lorsque les états antérieurs ne sont pas enfouis sous l'état final mais lui donnent lumière et contraste. L'artiste peut travailler comme si le spectateur occupait un point de vue où il voit simultanément tous les états d'une création : nouvelle visibilité que produit le cinéma et dans laquelle rentre la peinture.

### **Gauguin, le non-visible**

Il s'agissait pour Gauguin de faire ressortir le sauvage en lui-même : mettre à jour, au premier plan de sa vie, l'héritage péruvien, la conscience de la mort, la faim spirituelle, etc. Gauguin façonne des masques, érige des figures qui évoquent des idoles millénaires. Cependant, lorsqu'il entre en contact avec la civilisation Maori, il est frappé par le caractère non-visible de cette dimension de l'humain qu'il est venu chercher à Hiva-Hoa et qu'il veut faire « apparaître ». La personne avec laquelle il connaîtra la plus grande intimité : sa jeune femme, reste hors d'atteinte à cet égard — Gauguin dira qu'elle a une âme inaccessible, qui disparaît dès que l'on croit la saisir. Il y a un épisode célèbre où Gauguin découvre sa femme transie par la peur, couchée sur le ventre dans l'obscurité : il ne saura jamais quelle est cette peur, quel est ce sans-fond qui s'ouvre soudainement dans le monde. Matisse aura également le sentiment de l'inaccessibilité de ces êtres enveloppés — selon son expression — dans la beauté et l'innocence. Si Matisse n'a rien peint dans les îles, c'est que le fait de sortir de nos codes culturels entraîne la perte des conditions de la visibilité. Par contre, Gauguin restitue à l'image sa vocation interdite, façonne des idoles, cherche une culture où il pourra échapper aux règles implicites de l'expérimentation de l'image. En effet, la représentation n'est permise en Occident, selon les conciles de l'Église, que si l'image n'est qu'un signe de la présence divine et non pas une incarnation de celle-ci : paradoxalement, lorsque Matisse crée de nouveaux signes de la divinité pour la décoration d'une chapelle à Vence, ceux-ci évoquent le point de vue aérien sur les îles sacrées.

Car le non-visible commence là où le pictural ne peut aller, c'est ce qui échappe à une représentation qui ne peut donner que le signe du divin. Dans le non-visible, le divin s'incarne directement dans des représentations insupportables pour le regard (un thème familier dans la peinture de Gustave Moreau — un des maîtres de Matisse). Au début du siècle le point de vue cinématographique vient coïncider avec la vue aérienne <P.Virilio, *Logistique de la perception*, Cahiers du Cinéma, 198-> : la distance dans laquelle se trouve l'observé c'est aussi ce qui met à distance l'oeil qui regarde et finalement le sacré comme regard divin. L'insupportable c'est donc la non-distance entre le divin et les choses. Pendant son séjour dans les îles, Matisse rencontre F.-W. Murnau qui tourne *Tabu* (1931) pour démontrer que l'innocence apparente est un effet de la distance, que le mal apparaît lorsqu'on fait — cinématographiquement — venir ces gens au plus près, que l'on capture sur pellicule leurs idoles. Le tabou, le nôtre cette fois-ci, c'est la promiscuité au réel — le cinéma y vient à la limite, comme distance qui veut abolir la distance. À Vence Matisse

invente les figures de la distance qui supportent les idées toutes divines de la vérité et de la justice.

### **La marche traçante : Long**

Le film sur l'art au plus souvent travaille à mettre en évidence le monde socio-culturel qui entoure la création de l'oeuvre. Plus rarement, il nous permet de suivre l'artiste dans sa tentative d'échapper à ce monde, de vivre quelques temps en dehors de son époque, afin de retrouver en lui-même le véritable creuset de la création — (dans une conception vitaliste de l'art). L'évocation de l'« ailleurs » retrace ce mouvement vers l'intériorité (chez Gauguin, Matisse et d'autres) comme sortie dans le monde primitif — sinon dans le monde élémentaire. Une équipe de tournage a accompagné Richard Long dans sa recherche d'endroits « assez » désertiques, de sols non brouillés par le pas des autres, pour y inscrire ses pas. Cette équipe a suivi Long — nous dit-on — pendant « une marche solitaire de 15 jours dans le désert » <Catalogue, 7e Festival International du film sur l'art, p.52.>. Il est vrai que Long n'en était pas à sa première marche — et ce tournage s'appliquait sans doute à saisir ce qu'est une marche de Long en général : comme effort d'avancer plus loin, aux limites du visible. Néanmoins Richard Long devient acteur pour l'équipe de tournage de Philippe Haas, et mime très bien le réveil, la marche, la halte où il se prépare une tasse de thé, jusqu'au souci d'effacer toutes traces de son passage (c-à-d. produire une nouvelle trace qui les retranche du visible) en jetant du sable sur les cendres. Pour écrire, Long doit rejoindre la nature là où elle est encore page blanche. La caméra permet de mimer la solitude, elle est ce regard qui n'accompagne pas : regard de Dieu devant lequel l'homme est encore seul — mieux encore —, devant lequel il découvre toute sa solitude. Comme si on avait inventé Dieu pour pouvoir être deux (se parler à soi-même, c'est-à-dire penser) tout en étant un seul.

Le tournage de cette incursion « hors-code » dans le désert pose la question de la visibilité de ce que Richard Long « crée ». Qu'est-ce qui codifie cette visibilité, quel médium la déploie? On a filmé Long qui crée des lignes, cercles, spirales (comme s'il recopiait dans le paysage ce que le peintre aborigène en dit) et ensuite photographie le tout. Il n'est pas tout seul puisque qu'il transporte avec lui le regard d'une multitude de gens (l'objectif photographique). Le signe en Occident relève davantage de l'écrit que de la lecture, le ciel offrant ses vastes étendues vierges comme page où une civilisation fantasme de s'écrire et de se réécrire. Il n'y a pas de dieux célestes qui pourraient « voir » ce qu'il fait : on prête à Long le désir — tendance primitive assignée à l'art — de signaler qu'il existe, comme si le signe en Occident va aux dieux au-dessus (alors que le signe chez les aborigènes vient du dessous, de la terre). Le fait de photographier marque le fait que ce qui se passe dans le désert ne serait pas vu autrement, qu'il n'y a personne pour les voir, que Long est profondément seul. En filmant Long qui photographie ses oeuvres inaccessibles et précaires, nous devenons ces dieux aériens qui déploient l'espace où la photographie peut venir à la rencontre d'ineffables traces dans le désert.

Une sculpture de Richard Long est comme une offrande au lieu, ou encore comme prolongement de la marche elle réalise l'axiome de Long : « la marche rejoint le lieu » (the walk meets the place). La sculpture constitue le trait (droit ou curviligne) d'union entre l'homme et son environnement. Les performances de Long deviennent des œuvres dès lors qu'elles sont documentées, elles sont encore son œuvre lorsqu'un autre les documente. Dans le film de Haas, la silhouette de Long fait partie de la composition : c'est-à-dire devient partie de la sculpture. Ce qu'on observe dans sa façon de rentrer et de sortir du champ de la caméra, de dessiner ses pièces en traînant les pieds ou en déplaçant des pierres devant la caméra. On peut s'en assurer aussi par la conscience très aiguë chez Long des seuils de visibilité : combien de fois il peut repasser par un même trajet sans laisser de trace, quand très exactement son passage devient apparent : Long s'ingénie à « marcher » à la lisière de l'invisible et du visible. Lorsqu'une caméra est sur les lieux, le seuil de visibilité est-il le même ? L'organisation plastique du lieu est-elle commandée par une perspective aérienne ? Cet art doit être documenté : ici le documentable c'est ce qui peut être filmé.

### **Les signes erratiques : Twombly**

Cette expérience d'un seuil de visibilité est ce qui me semble caractériser l'art de Cy Twombly (américain — comme Carpenter — qui est allé vivre en Europe). Celui-ci matérialise les signes de l'Occident, réduit la culture du passé à n'être qu'une compulsion de répétition qui encombre l'espace pictural d'aujourd'hui, réduit la culture moderne, comparée à la noble cursive du passé, à n'être qu'une accumulation de graffiti erratiques. *Surface sensible*) oppose ainsi des scènes (en N&B) de salle de classe (tirées de *L'Ange bleu*) de von Sternberg et du Désarroi de l'Élève Törless) de Schlöndorff), comme allégories de la domination de la culture greco-latine, d'une part, et des scènes de strip-tease (en couleur) pour masse ouvrière, augmentées de prises de vues dans un entrepôt de statues anciennes, avec une multitude de nus, d'autre part. Le tableau de Cy Twombly, comme *Surface sensible* semble faire écran entre ces deux extrêmes, entre l'erratique et le continu, écran où ne s'inscrit pas un monde ou l'autre — où s'attardent les signes nerveux de leur divergence. Dans ses plages liquides, au seuil de la visibilité, les symboles s'engloutissent : Cy Twombly — sans évocation de l'ailleurs — échappe au symboles dont il sait qu'aucun est non-intentionnel. Ici le cinéma n'est pas la venue au plus près de la peinture, mais un contre-champ. Les réalisateurs de *Surface sensible*) semblent avoir pris acte du fait qu'on ne peut filmer (ou encore parler de) la peinture sans situer le cinéma dans ses rapport à la peinture, si on ne veut pas laisser ressurgir le cinéma comme ce qui détermine l'expérience visuelle de la peinture.

Filmographie :

Des pierres et des mouches : Richard Long au sahara, de Philip Haas, Grande-Bretagne, 1988, 40 mn.

Dreamings de Michael Riley, Australie, 1988, 30 mn, vidéo.

Golub, de J.Blumenthal, G.Quinn, États-Unis, 1988, 56 mn.

I Will Not Make Any More Boring Art, de William D. MacGillivray, Canada, 1988, 82 mn.

Life Systems de Dominique Fischbach, France, 1987, 15 mn, vidéo.

Matisse, voyages, de Didier Baussy, France, 1988, 58 mn.

Paul Gauguin : The Savage Dream, de Michael Gill, États-Unis, 1988, 45 mn, vidéo. Surface sensible de J.-F. Guitton, U. Wevers, K. Stempel, Allemagne, 1988, 15 mn, vidéo.