

0

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10



Leçon 3 : PEINTURE

RÉSONANCES ET ANALOGIES : DE LA TOILE À L'ÉCRAN

Outils didactiques complémentaires

Le **7^e** Art
sous influence
Tous les Arts dans le cinéma **en 10 leçons.**

CONFÉRENCE

Patricia-Laure THIVAT, chercheur au CNRS

RÉSONANCES ET ANALOGIES : DE LA TOILE À L'ÉCRAN



Patricia-Laure Thivat est chercheur au CNRS (Paris, THALIM, UMR 7172). Elle travaille sur les relations entre le cinéma et les autres arts, ainsi que sur les transferts culturels. Auteur de *Culture et émigration. Le théâtre allemand en exil aux USA. 1933-1950*, Bordeaux, Art & Primo, 2003, elle a publié dans *Chroniques Allemandes, Recherches Germaniques, Études Théâtrales et Positif* et participé à des collectifs et colloques internationaux. Elle a dirigé : *Image Cinéma, Ligeia*, n^{os} 61-64, 2005 ; *Peinture et cinéma, Ligeia*, n^{os} 77-80, 2007 ; *Peintres cinéastes, Ligeia*, n^{os} 97-100, 2010 ; *Biographies de peintres à l'écran*, PUR, « Le Spectaculaire », 2011 ; et *Le Rêve au cinéma. Iconographie, procédés, partitions. L'onirisme filmique au prisme des autres arts, Ligeia*, n^{os} 129-132, 2014.

Le cinéma a produit des vies filmées d'artistes peintres. Le genre n'est pas sans faire songer aux *Vies des artistes* de Giorgio Vasari et se situe dans cet espace de création inédit où se mêlent savoir historique et subjectivité du réalisateur. Le projet se double bien souvent d'une mise en avant d'épisodes permettant la reviviscence d'un mythe : le peintre au cinéma est un personnage qui porte un regard singulier et aiguë sur le monde mais que le monde ne peut contrôler. Les biographies filmées se concentrent sur les figures majeures de l'histoire de l'art, célébrités des siècles passés (Rembrandt, Le Caravage, Michel-Ange, Goya), d'artistes novateurs du tournant des XIX^e et XX^e siècles (Toulouse-Lautrec, Modigliani, Van Gogh, Munch), mais aussi de peintres contemporains (Hockney,

Pollock, Kahlo, Bacon ou Basquiat), tous à même de représenter l'image du « génial démiurge » à l'apogée de son art, et/ou la figure du « peintre maudit ». Le mythe est tour à tour questionné, revivifié par la tradition biographique ou aux prises avec une identification du cinéaste, coutumier des joies, des questionnements et des tourments de la création. Ainsi persiste l'impression d'unité propre au « genre » siégeant dans les enjeux communs posés aux réalisateurs. Au cœur de cet ensemble, la question majeure — à la fois ontologique et esthétique — des *migrations* possibles entre peinture et cinéma. De ces défis et de ces interrogations surgiront une diversité de pratiques filmiques, initiées à la fois par la magie de la fiction et la richesse documentaire.



La femme au portrait (F. Lang, 1944)

THÉORIE DU CINÉMA

Patricia-Laure THIVAT

DE LA PEINTURE AU CINÉMA. UNE HISTOIRE DE MAGIE

La relation *peinture et cinéma* se joue avant tout dans une historicité¹. S'il s'agit pour les frères Lumière de brosser des paysages liquides, métalliques et embrumés, en écho à la peinture impressionniste d'artistes comme Pissaro ou Turner, cette relation s'inscrit tout d'abord dans l'histoire de l'art elle-même. Jean-Luc Godard faisait dire en 1967 à Jean-Pierre Léaud, dans *La Chinoise*, que Lumière était « le dernier peintre impressionniste » ; une assertion qu'il reprendra à l'envers dans ses *Histoire(s) du cinéma* un an plus tard, quand il écrit « [...] avec Édouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe »². Histoire de la magie de la peinture à laquelle succéderait la magie du cinéma ? Loin de signer la mort de la peinture et la naissance du 7^e art, l'observation montre la vitalité, les imbrications, les confrontations et les apports mutuels entre ces deux arts. Bien plus qu'une dialectique sans issue qui opposerait le « grand art » de la peinture à la fiction cinématographique — et ses avatars commerciaux — c'est du côté de leurs mariages successifs et de leurs « vies communes » qu'il faut pousser l'investigation.

Si la peinture a influencé le cinéma à ses débuts, cela est vrai pour une grande partie de la production cinématographique, tout au long de son histoire ; l'« effet retour » qui autorise à voir dans la peinture contemporaine l'empreinte esthétique et technique du cinéma est, de la même manière, incontesté. La peinture a alimenté le travail des

pionniers à la naissance du cinéma, des décorateurs pendant la grande période classique du cinéma hollywoodien et continue de nourrir celui des réalisateurs contemporains dans le monde entier, de la France au Japon (en relation avec sa propre tradition picturale et calligraphique), en passant par l'Allemagne ou l'Italie — dont les grands maîtres n'ont pas fini de fasciner spécialistes et amateurs —, et bien sûr l'Amérique dont les peintres classiques et luministes³ sont souvent mal connus en Europe. En retour, le cinéma n'a cessé d'influencer d'illustres peintres contemporains comme Warhol, Bacon ou Hopper. Quelque soit le pays, les grandes fresques historiques témoignent de l'apport incontestable de l'iconographie picturale — de l'Antiquité au XIX^e siècle — sur de nombreux réalisateurs, tout au long du XX^e siècle : de Minnelli à DeMille, Pasolini, Kubrik, Corneau et bien d'autres.

Mais la relation peinture / cinéma passe aussi par le théâtre et de bien des manières : à travers l'histoire des courants artistiques et des parcours individuels. Très vite après l'influence du courant pictural impressionniste sur le cinéma « art naissant », ce sont des peintres expressionnistes allemands qui réalisent les décors des premières pièces, puis des premiers films du genre, comme *Le Cabinet du Docteur Caligari* / *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920). Histoire des hommes aussi : Vincente Minnelli ou Cecil B. DeMille et bien d'autres cinéastes hollywoodiens, ont



La vie passionnée de Vincent Van Gogh
(V. Minelli, 1956)

reçu une formation de peintres-décorateurs pour le théâtre, avant de devenir réalisateurs de cinéma. (...).

Dans la rencontre des arts, se joue l'avenir de l'Art lui-même. Au delà d'une théâtralité conventionnelle (« théâtre à l'italienne »), les liens complexes entre théâtre et cinéma qui traversent le vingtième siècle ont été mis en évidence. Les procédés de montage et de collage dans les spectacles russes et allemands des années vingt signent la relation étroite entre la scène et l'écran, dans une perspective artistiquement révolutionnaire : à la toile peinte servant de décor, s'ajoutent ou se substituent les écrans où sont projetés des images fixes mais aussi des films, y compris des bandes d'actualités. Le montage cinématographique, la technique du reportage, comme la photographie, inspirent les artistes de la scène⁴. La peinture elle-même s'est faite aussi annonciatrice et porte-parole silencieux de ces processus de décodage, de déconstruction et de reconstruction du réel,

avec notamment les mouvements cubistes, dadaïstes et expressionnistes : processus qui accompagnent des mouvements politiques qui entendent repenser — en des termes bien différents, il est vrai — la société bourgeoise traditionnelle. (...)

La relation peinture / cinéma traverse les époques et les courants de l'impressionnisme à l'expressionnisme jusqu'à l'abstraction, au *pop art* et à l'hypperréalisme. Au delà d'une prétendue concurrence d'ordre esthétique et d'une rivalité présumée ou revendiquée⁵, les rencontres entre les deux arts engendrent l'innovation technique et artistique. La question de savoir si le cinéma est à même, par sa spécificité technique, de rendre compte de la grandeur de la peinture, de sa matière et de sa densité, n'est plus réellement à l'ordre du jour : d'une part, le cinéma comme art de l'image peut être lui-même créateur d'une *picturalité* originale, créative et inédite (voir notamment les films de Cocteau, Ford, Visconti, Fassbinder, Wenders, Greenaway) ; d'autre part, si le cinéma rend hommage à la peinture, c'est en tant qu'art autonome et non en tant que copiste ou « faussaire ».

Considérés pour certains comme irréconciliables — la peinture fascine par ses couleurs, sa matière, sa « croûte », le cinéma est l'art de la fiction mise en image et en mouvement par le montage — le cinéma oppose non seulement ses prouesses techniques mais aussi son esthétique : à la matière-reflet lumineuse en trois dimensions, les cinéastes répondent par un travail sur le cadrage, la lumière et la profondeur de champ qui ouvre un vaste domaine de réflexion sur la peinture, sa fabrication, son histoire, son héritage. Par delà ce témoignage, le cinéma démontre encore une fois qu'il est aussi *art de l'image*, et non pas seulement vecteur d'imaginaire...

Le duo peinture /cinéma se joue aussi dans un rapport de *révérence* aux peintres et à l'histoire de l'Art. Il s'agit ici de rendre hommage, comme en témoignent de nombreux exemples, fictions ou documents, de Resnais à Pialat en passant par Godard, Minnelli, Ruiz et Saura — avec son film sur Goya. Respect de la part de Resnais qui, filmant les toiles de Van Gogh en noir et blanc, invite le spectateur à aller les regarder en couleurs au musée. Pialat, de son côté, reconstitue le vécu de l'artiste, manière d'interroger le destin d'un homme en proie à de violents tourments existentiels, mais aussi ses liens avec la nature et le mystère de la création. D'effacement également des cinéastes devant la grandeur de l'œuvre peinte, sans doute impossible à offrir à l'écran... Fascination bien sûr pour le travail des peintres. Face la magie de la toile peinte, les cinéastes entendent, dans leurs documentaires, percer le secret de l'œuvre... ou au contraire le garder vivant : en filmant soigneusement les gestes, les caresses, ou encore l'affrontement de certains artistes contemporains avec la matière, comme Pollock⁵, il s'agit de révéler une part, mais une part seulement, de cette grande énigme. (..) La magie semble intacte : elle est dans le geste même qu'il est possible de montrer, mais impossible de copier. Ce n'est pas une « leçon de peinture », mais un hommage rendu à l'artiste et à son génie : et si la magie semble parfois « débusquée », dévoilée par une anatomie scrupuleuse de ses tours et ses détours, le génie garde son mystère entier ...

NOTES

1. Historicité qui apparaît dans l'histoire des arts et celle de leurs relations, mais aussi leurs rapports à l'Histoire. Parallèlement, Youssef Ishagpour développe l'idée d'une « historicité du cinéma » qui englobe non seulement l'histoire du cinéma, ou « cinéma et histoire » (et leurs effets réciproques), mais surtout « l'historicité et l'authenticité du matériau » comme l'appelait T. Adorno. Cf. *Historicité du cinéma*, Farrago, 2004.
2. Voir J.-L. Godard, *Histoire(s) du Cinéma*, Paris, Gallimard-Champs visuels, 2006.
3. L'École des Luministes, la Hudson River School, apparaît dans la première moitié du XIX^e siècle et rassemble Thomas Cole, Frederick Erwin Church, Thomas Moran, Sanford R. Gifford. Parmi les grands peintres américains de la seconde moitié du siècle, on peut citer : Alfred Thompson Bricher, Robert Spear Denning, Irving Ramsey Niles, William Merritt Chase, John James Audubon, Winslow Homer, John Frederick Kensett, Fitz Hugh Lane, William Sidney Mount.
4. Voir Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Collage et Montage dans les années 20*, Paris, La Cité-L'Age d'Homme, coll. TH 20, 1978, et *Théâtre et cinéma années 20*, Paris, La Cité-L'Age d'Homme, coll. TH 20, 1990. Ces convergences alimentent par ailleurs différentes conceptions de l'œuvre d'art totale
5. Certains peintres abstraits conçoivent leur art comme une réponse polémique, ou une démarche de survie pour la peinture, face au prétendu « réalisme » de l'image cinématographique ; parallèlement le cinéma abstrait prend tout son essor.
6. En 1950, Hans Namuth — metteur en scène et photographe émigré aux États-Unis en 1933 – tourne avec Paul Falkenberg un documentaire sur Jackson Pollock, court-métrage de dix minutes qui rend compte de la dynamique spécifique de sa peinture. Namuth fit travailler Pollock sur une plaque de verre, mise sur cales, et filma en contre-plongée la gestuelle de l'artiste, adepte de l'actionnisme et du *Drip-painting*. De son côté, Ed Harris ressuscite le geste du peintre dans un docu-fiction réalisé en 2000, dans lequel il joue le rôle de Pollock.



Goya (C. Saura, 1999)

THÉORIE DU CINÉMA

Patricia-Laure THIVAT

LE MOBILE ET L'IMMOBILE DANS LES ARTS DE L'IMAGE. PEINTRES ET CINÉASTES DE LA MODERNITÉ

De nombreux artistes du XX^e siècle ont été attirés par l'art cinématographique et ont voulu l'« expérimenter ». Que l'on pense à Salvador Dalí, Francis Picabia, Jean Cocteau, László Moholy Nagy ou Hans Richter, cette tentation a touché les avant-gardes de la plupart des pays d'Europe, dans les années vingt et trente... Au delà de cette entreprise avant-gardiste qui concerne également des peintres de la fin du XX^e siècle, quels que soient les courants esthétiques, à des « reconversions » de peintres en cinéastes ou à des carrières parallèles où les deux arts se nourrissent mutuellement. Ainsi, le regard porté sur le cinéma et la pratique cinématographique qui en ressort, sont travaillés à la fois par un désir « essentiel » de picturalité et /ou de transcendance de la picturalité par l'image filmée, désir qui imprègne les films et leur donne qualité d'« œuvre d'art ». De grands réalisateurs contemporains comme Peter Greenaway, Akira Kurosawa, Julian Schnabel ou Derek Jarman ont pratiqué la peinture avant d'aborder la réalisation cinématographique : de la composition des plans au choix des couleurs et jusqu'au rythme des séquences, la « pensée » de la peinture est source d'inspiration et de visions pour le cinéma : « la peinture travaille l'imaginaire du cinéma »¹.

Mieux qu'une recherche d'équivalences visuelles, les cinéastes recherchent le plus

souvent des cadrages qui fonctionnent comme le signe d'une vision commune, partagée avec le peintre². Pourtant, il est très difficile d'établir des correspondances terme à terme entre courants picturaux et courants cinématographiques, même s'ils portent le même nom et expriment les mêmes intentions avec des méthodes parfois similaires : ainsi de l'expressionnisme, mouvement moderne en peinture et classique au cinéma. Le terme d'impressionnisme au cinéma n'ayant été donné que par raccroc à l'école française, il serait plutôt plus proche du cartésianisme. Celui d'abstraction lyrique en peinture renvoie au geste et, au cinéma, à la lumière³.

De leur côté, les peintres-cinéastes brouillent les pistes ; la recherche de similitudes entre leurs œuvres peintes et cinématographiques est souvent délicate : *Le Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger appartient au cinéma expérimental, ce que pourrait être le cinétisme en peinture, et les films de Andy Warhol marquent une certaine distance avec le *pop art*. Problèmes de coïncidences stylistiques qui se posent avec l'intégration de leurs tableaux dans les films de Kurosawa (*Rêves*, 1980) ou Takeshi Kitano (*Hana-Bi*, 1997). (...) Cependant, le cinéaste moderne, comme le peintre moderne, privilégie l'art à la beauté⁴. Il ne cherche pas tant à mettre en œuvre les moyens de décrire les

mystères et la plénitude d'un être — en fait à imiter la nature humaine –, qu'à exposer les processus de la création. Comme Paul Cézanne, il veut « rendre visible l'activité organisatrice du percevoir ». Comme dans l'art moderne encore, le « cinéma moderne » requiert une intervention plus active du spectateur qui ne doit plus se contenter de reconnaître globalement l'image décrite mais s'intéresser au processus de création⁵.

Osons donner ici notre acception d'un « cinéma moderne » : il s'inaugure, selon une approche esthétiquement révolutionnaire de l'image, avec les expériences avant-gardistes du premier tiers du XX^e siècle. Né à l'ère du vertige industriel et d'une révolution des arts dont il est partenaire privilégié, le cinéma s'autorisera en effet, plus que tous les autres, l'audace de faire coïncider dans le même temps, plusieurs « époques » de son développement esthétique⁶. En tant qu'il joue *lui aussi* de la rupture des liens sensori-moteurs pour proposer des images mentales⁷, ou au contraire de la réactivation et de la surenchère de ses liens pour produire un nouveau regard, ce cinéma de la modernité prend en compte ce que l'on a coutume de nommer les premiers « films d'art », « films d'artistes » ou « films expérimentaux ». Plus encore, il joue et déjoue la genèse même de l'image et explore de manière enthousiaste, voire subversive, la raison d'être de l'Art.

(...) L'histoire et la tentative d'établir des relations d'ordre « génétique » entre les arts contemporains n'est pas sans rappeler une interrogation qui, au delà des vertiges et des prouesses technologiques, continue à tarauder l'imaginaire collectif de notre humanité : celle de la poule et de l'œuf !⁸ Pour le cinéaste et théoricien Sergueï Eisenstein (1898-1948), le montage au cinéma n'est que

l'application d'un principe plus général. Ce principe, envisagé dans toute sa complexité, excède largement le simple geste de coller des bouts de films ensemble. Autrement dit, le cinéma n'est que l'aboutissement d'un procédé d'assemblage qui traverse l'histoire des arts plastiques : le découpage de la surface picturale, les ruptures d'échelle entre les objets figurés, les jeux sur la transparence et l'opacité ou la superposition des plans, peuvent s'interpréter, à la lumière du dispositif filmique, comme des effets de montage. Si l'image cinématographique a le pouvoir de contourner les objets, de les inscrire dans l'espace en démultipliant leur face visible, la peinture l'obtient par la décomposition prismatique du motif et la distorsion du plan⁹. Dans *Le Ballet mécanique*, Fernand Léger conçoit en 1924 des formes de collages et de montage ultrarapides, et applique au cinéma le principe cubiste de l'analyse des formes¹⁰. Les collages cubistes de Georges Braque ou Pablo Picasso, surréalistes de Max Ernst ou Man Ray, les assemblages *pop* de Martial Raysse ou James Rosenquist agencent une multiplicité d'images ou de fragments d'images en une séquence unique : ils rassemblent dans la simultanéité ce que l'expérience ordinaire du cinéma déploie dans la succession¹¹. Les arts plastiques produisent ainsi un équivalent statique de la dynamique et de l'enchaînement des plans cinématographiques.

(...) Avec l'apparition d'un cinéma « moderne », l'image est « désenchaînée ». Les expériences multiples de cette modernité filmique apparaissent très tôt, dans une variété de courants et de concepts associés, d'une « cinématographie futuriste » — dans sa veine « cérébriste » –, au « cinéma pur » et au « cinéma intrinsèque » d'Henri Chomette, en passant par le « cinéma visuel », ou le « cinéma intégral » de Germaine Dulac¹², et

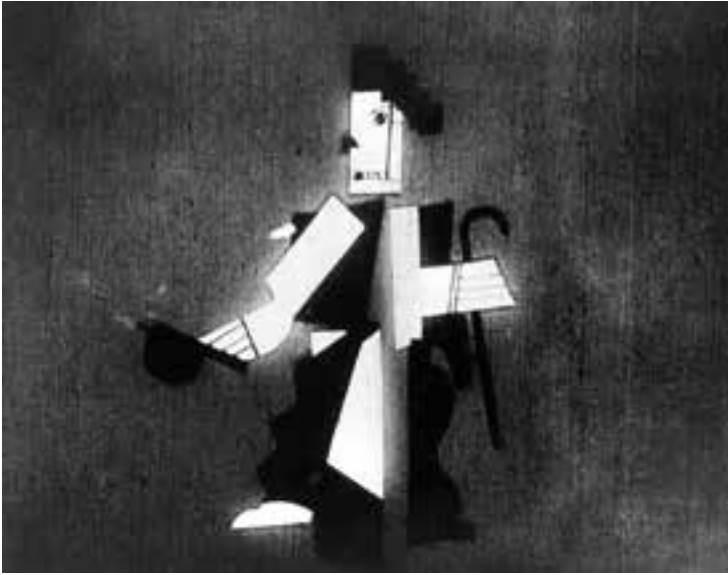


Pollock (E. Harris, 2000)

qui travaillent tous, à la fois ontologiquement et techniquement, la notion d'image, en même temps qu'ils redéfinissent le rôle du spectateur comme acteur de l'œuvre d'art. Plus tard, le néoréalisme « inventera » lui aussi une « image optique pure », alors que la Nouvelle vague mettra en place des dispositifs où se confrontent imaginaire et posture des corps.

Historiquement, les grands bouleversements du début du XX^e siècle participent de la rencontre fougueuse et créatrice entre la peinture et le cinéma¹³, mais aussi d'une fascination naissante des peintres pour le nouveau médium. Autour de la Première Guerre mondiale, l'idée d'un monde chaotique, constat politique avant de devenir point d'ancrage d'une démarche esthétique, se traduit en peinture par une

« déconstruction / reconstruction » de l'image, caractéristique, par exemple, des mouvements cubistes, expressionnistes et dadaïstes : la toile moderne permet notamment une remise en cause de la perspective, qui devient stigmatisée de ce bouleversement, et procède par collages et montages. Dans le même élan, le cinéma qui génère en Europe et aux USA, dès les années dix et vingt, des productions expérimentales ou abstraites — alors même que le cinéma classique n'a pas encore entamé son âge d'or — travaille cette virtuosité de l'image, analyse, décompose et recompose le processus de cette déconstruction. Démarche politique donc, autant qu'esthétique. Et l'image est mise en mouvement de l'extérieur comme de l'intérieur ; le geste de l'artiste est à la fois centrifuge (comment les images jouent entre elles, de leurs affinités, de



Ballet Mécanique (F. Léger & D. Murphy, 1924)

leurs contrastes, et quels sont les sens et les sensations induits par ces chocs), mais aussi centripète — et c'est là l'une des voies essentielles par laquelle ce cinéma communique avec l'univers de la peinture : comment pénétrer au cœur de l'image, de sa raison d'être, de sa vitalité et de son dynamisme interne... En peu de mots : chercher le sens et les non sens du monde par la reconstruction d'un monde (en images)¹⁴ et, pour certains, explorer le sens du rêve par la fabrication d'un rêve imagé. (...)

Peintres et cinéastes se rencontrent et parfois se confondent. En 1910, les frères Arnaldo Ginna et Bruno Corra réalisent les premiers films abstraits, en mettant en mouvement des accords et des contrastes de couleurs¹⁵. Et dès 1916, les futuristes italiens tournent *Vita Futurista* (Vie futuriste) et signent déjà leur manifeste de *La Cinématographie futuriste*¹⁶. Les films de Viking Eggeling (*Symphonie diagonale*, 1921-24) et de Hans

Richter (*Rythme 21*, *Rythme 23*, 1921 et 1923) mettront aussi le mouvement au cœur de leur préoccupation esthétique : « L'avant-garde est née par étapes, de la poursuite de l'étude des problèmes posés dans les arts plastiques : représenter des actions rythmées, non seulement dans l'espace et sur la surface, mais aussi dans le temps. Ces problèmes ont mené au film »¹⁷.

(...) Toutefois, comme le rappelle Alexandre Tylski, « on a tendance à confondre le mouvement de la caméra avec un prétendu parcours de l'œil, à croire que l'œil balaye le tableau à la manière d'un travelling »¹⁸. Hubert Damisch observe en effet que la trajectoire du regard face à la peinture est autrement erratique et aléatoire, et surtout discontinue — l'œil clignote, hésite, s'égaré. Il faudrait, pour le suivre dans son errance, user des moyens du ralenti, comme dans ce film où l'on voyait Matisse peindre devant la caméra. Ce qui semblait être un tracé rapide,

assuré, continu, apparaissait, sous l'effet du ralenti, extrêmement incertain, hésitant¹⁹... Errance, certes, celle-là même de la liberté de l'artiste, mais aussi celle du regard.

Et si nombre de précautions s'imposent dans cette approche de la rencontre entre les deux arts : « le cinéma enregistre le temps et le mouvement, la peinture et la sculpture vont s'employer à en restituer l'idée (Léger, Kupka, Duchamp, Delaunay) »²⁰. On opposera donc maladroitement l'immobilité de la peinture au mouvement fondamental du cinéma alors que, comme l'écrit à juste raison le cinéaste Raoul Ruiz, « l'immobilité dissimule le mouvement, elle est son inconscient »²¹. Et pour conclure avec Alain Masson : « Comme le silence semble parfois juger de la parole, l'immobilité juge du mouvement »²².

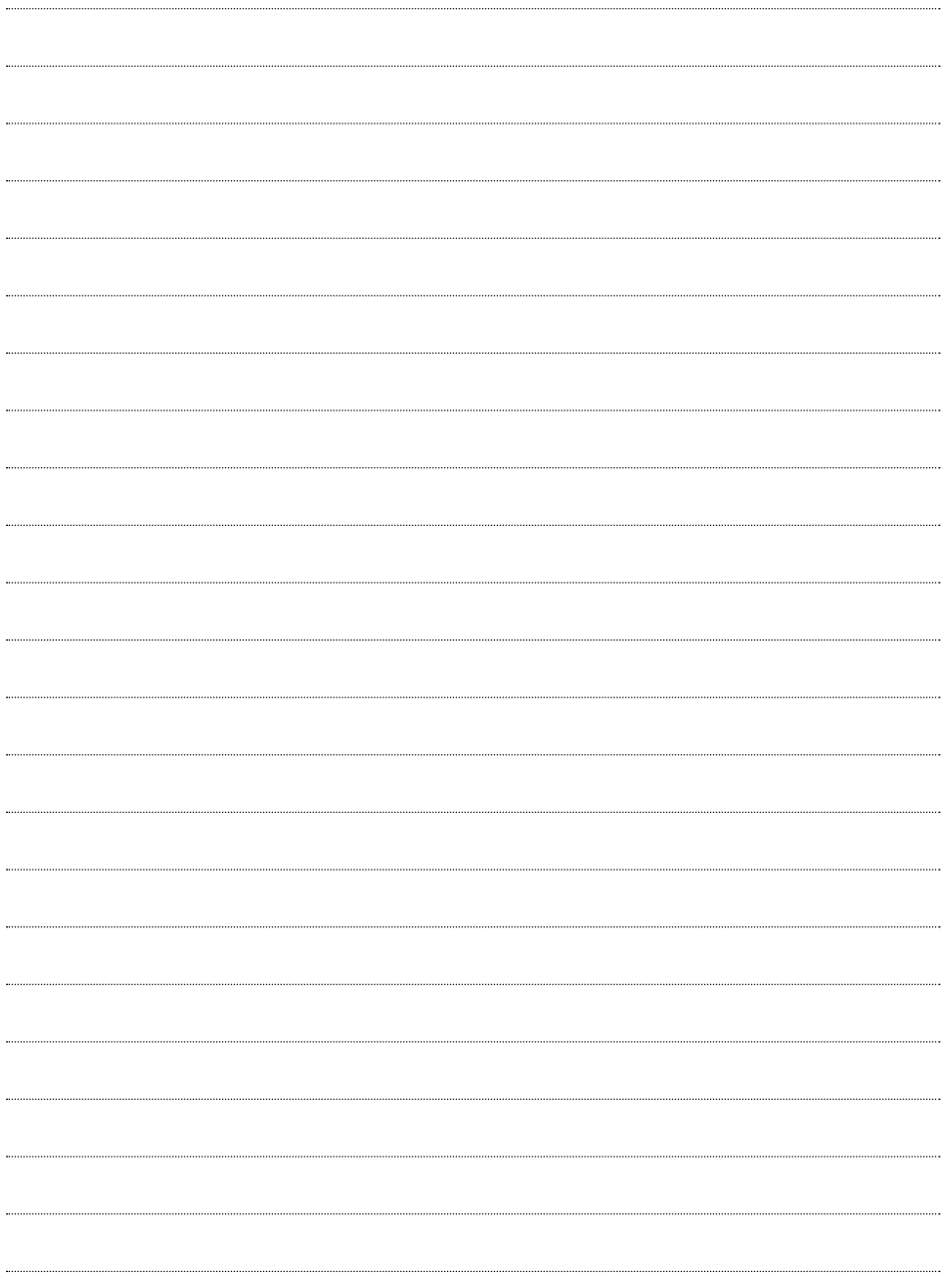
NOTES

1. Selon les termes de Luc Vancheri dans son livre *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 99.
2. Pour une approche panoramique, voir *Cinéma et Peinture, Peinture et Cinéma* sur le site du Ciné-Club de Caen : <http://www.cineclubdecaen.com/materiel/ctmettre.htm> (abrégé sous C&P. Caen).
3. Cf. *Ibidem*.
4. Voir à ce propos Gilles Deleuze *L'Image-mouvement* (vol.1) - *L'Image-temps* (vol. 2), Paris, Éd. de Minuit, 1983 et 1985.
5. G. Deleuze définit, de son côté, trois catégories de cinéma : le cinéma réaliste avec ses trois types d'images-mouvements (perception, action, affection), le cinéma naturaliste avec l'image-pulsion et le *cinéma moderne* qui joue sur la rupture des liens sensori-moteurs pour proposer des images mentales ; Alfred Hitchcock en est le précurseur (inventant l'image-relation et l'image-réflexion) et le néoréalisme italien en marque le commencement.
6. De même que les peintures rupestres des grottes de Lascaux sont porteuses, au delà des siècles, de la "modernité" à venir des arts contemporains, le cinéma du premier tiers vingtième siècle donnera à voir les ferments de sa modernité, notamment par des films abstraits qui travaillent la nature et le sens de l'image et sont souvent le fait d'artistes plasticiens. Les positions des spécialistes sur la définition et la datation du cinéma moderne sont très diverses ; voir par exemple Dominique Paini, *Le Cinéma, un art moderne*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1997 et 2002.
7. G. Deleuze énonce lui-même ce principe, mais pour définir un cinéma moderne débutant plus tardivement : cf. n. 4 et 5.
8. *Le Mouvement des images*, exposition au Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, avr. 2006-janv. 2007. L'exposition refuse "le cinéma spectacle" pour privilégier le seul cinéma d'avant-garde en faisant l'hypothèse que celui-ci permet de relire et de prolonger les œuvres picturales. Voir le site : <http://www.wcncac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/F64415EF7EC115ECC125709900470B9D> (désormais abrégé sous MDI).
9. Cf. MDI, *op. cit.*
10. Voir Fernand Léger, "Autour du Ballet mécanique" (1924-25) in *idem, Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 133-138.
11. Cf. MDI.
12. Lire notamment : G. Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris Expérimental, coll. Classiques de l'avant-garde, 1994 ; Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Bruxelles, Transédition, 1985.
13. Voir P.-L. Thivat, in *idem* (dir.), *Peinture et cinéma / Ligeia*, n° 77-80, 2007, p. 76 *sp.*
14. On pense bien entendu aux différentes formes du cinéma expérimental ou du cinéma visuel ; mais une autre voie est ouverte par la définition brechtienne d'un cinéma épique qui trouve un pendant "plastique" dans les œuvres de John Hartfield. Fondé, comme son théâtre, sur la distanciation, il procède du choc des images et des contrastes, mais se distingue du montage polyphonique d'Eisenstein, trop enclin selon le didacticien, à régénérer la mimésis. P.-L. Thivat, "Bertolt Brecht, la forme épique au théâtre et au cinéma", in Claudine Amiard-

- Chevrel (dir.) *Théâtre et cinéma, années vingt, L'Âge d'Homme*, coll. TH. 20, Lausanne, 1991, Tome 1, pp. 207-228.
15. Voir Giovanni Lista, *Cinéma et photographie futuristes*, Paris, Éd. Skira / Flammarion, 2008, pp. 27-35.
16. Publié in *L'Italia Futurista*, Florence, n° 10, 15 nov. 1916 ; le texte (daté du 11 sep. 1916) a fait l'objet d'une traduction française in G. Lista, *Le Cinéma futuriste*, Paris, Éd. du Centre Pompidou / Les Cahiers de Paris Expérimental, 2008, pp. 101-103.
17. Hans Richter, *Der Kampf um den Film. Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film*, prés. par J. Römhild, Munich, Hanser, 1976, p. 42 : le texte original date de 1939. Voir l'article de François Genton dans le présent volume.
18. Alexandre Tylski, se référant Hubert Damisch dans son texte sur les relations formelles entre peinture et cinéma : *Cinéma & peinture : dans le sens des toiles* (2001), Cadragenet : <http://www.cadrage.net/dossier/cinemapeinture/cinemapeinture.html>.
19. Voir Hubert Damisch, *Traité du trait : tractatus tractus*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées nationaux, 1995, p. 69 *sp.*
20. Élisabeth Lièvre-Crosson, "L'art moderne et le cinéma", in *idem, Du Cubisme au surréalisme*, Toulouse, Éd. Milan, coll. Les Essentiels, 1995 et 2007, pp. 54-55.
21. Cité d'après A. Tylski, *op. cit.* : cf. Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, Tome 1, Miscellanées, trad. B. Alcalá, Paris, Éd. Dis Voir, 1995, (chap. IV) p. 63. Le cinéaste joue de ces contrastes entre une mobilité fulgurante, tournoyante, et l'immobilité, dans son film *Klímt* ; voir Julien Guieou, "Les biographies de peintres : un genre cinématographique ?" in P.-L. Thivat (dir.), *Peinture et cinéma / Ligeia, op. cit.*, pp. 253-66.
22. A. Masson, "La toile et l'écran", *Positif* n° 189, janv. 1977, pp. 17-30, p. 18 ; voir aussi le dossier "Cinéma et Peinture" in *Positif*, n° 353-354, juil.-août 1990.

Klímt (R. Ruiz, 2006)





LECTURES CONSEILLÉES

Luc Vancheri, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin, 2007

Joëlle Moulin, *Cinéma et peinture*, Paris, Citadelles et Mazenot, 2011

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Patricia-Laure Thivat, « De la peinture au cinéma. Une histoire de magie », in P.-L. Thivat (dir.), *Peinture et Cinéma, Ligeia* n° 77-80, juillet – décembre 2007, pp. 73-82.

Patricia-Laure Thivat, « Le mobile et l'immobile dans les arts de l'image. Peintres et cinéastes de la modernité », in P.-L. Thivat (dir.), *Peintres Cinéastes, Ligeia* n° 97-100, janvier-juin 2010, pp. 37-48