

Transcr(é)ation



Introduction – De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être »

Introduction - From the canvas to the screen: Multiple "ways of being"

John Harbour

Volume 5, Number 1, 2024

De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être »
From the canvas to the screen: Multiple "ways of being"

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1113883ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20532>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Harbour, J. (2024). Introduction – De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être ». *Transcr(é)ation*, 5(1), 1–9. <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20532>

Article abstract

This current issue of *Transcr(é)ation* focuses on the different "ways of being" (a term used by André Martin) of painting in cinema and cinema in painting. The authors have been encouraged to explore avenues that have so far been relatively underexplored in film studies.

© John Harbour, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Introduction – De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être »

JOHN HARBOUR

Université Laval

RÉSUMÉ

Le présent numéro de la revue Transcr(é)ation s'intéresse aux différentes « manières d'être » (terme employé par André Martin) de la peinture dans le cinéma et du cinéma dans la peinture. Les auteur·trice·s ont été encouragé·e·s à explorer des avenues jusqu'ici assez peu exploitées dans les études cinématographiques.

Mots clés : *cinéma · peinture · arts plastiques · cinéma d'animation · intermédialité · arts visuels · pictural*

Introduction

Dans *Qu'est-ce que le cinéma T. II, Le cinéma et les autres arts* (1959), André Bazin rappelait que plusieurs peintres et critiques d'art auraient déclaré que montrer la peinture au cinéma était une forme de trahison envers elle. Bazin recensait leurs arguments en mentionnant dans un premier temps que certain·e·s pensaient que « [l']unité dramatique et logique du film établi[ssait] des chronologies ou des liens fictifs entre des œuvres parfois éloignées dans le temps et dans les esprits¹. » D'autres affirmaient que les cinéastes, en ayant recours à la peinture, « détrui[saient] l'unité et op[é]raient une synthèse nouvelle qui n'[était] pas celle voulue par le [ou la] peintre » (*Ibid.*, p. 127) ou encore que le film faisait croire aux spectateur·trice·s qu'ils avaient « devant les yeux la réalité picturale, quand on [les] for[çait] à la percevoir selon un système plastique qui la dénatur[ait] profondément » (*Idem.*). Par exemple, l'usage du noir et blanc qui ne reproduit pas fidèlement les couleurs d'un tableau, ou encore le montage qui vient placer l'œuvre sur une ligne temporelle (*Ibid.*, p. 127-128). Enfin, Bazin présentait un dernier argument des opposants de la peinture au cinéma et rapportait que « l'écran détrui[saient] radicalement l'espace pictural » (*Ibid.*, p. 128). Bazin en concluait que « [l]e cinéma ne v[enait] pas "servir" ou trahir la peinture mais lui ajouter une manière d'être » (*Ibid.*, p. 131). Autrement dit, la rencontre des deux arts ne les dénature pas comme le prétendaient certain·e·s peintres et critiques d'art, elle superpose plutôt une lecture nouvelle.

Mais quelle est donc cette « manière d'être » dont parle Bazin ? Quelle est cette valeur ajoutée que le cinéma apporte à la peinture ? C'est précisément la question à laquelle nous avons tenté de répondre dans ce numéro de la revue *Transcr(é)ation* qui a pour titre *De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être »*. Pour ce faire, nous nous sommes fixé deux objectifs. Le premier cherchera à démontrer qu'il n'y a pas qu'une mais bien plusieurs² « manières d'être » à la peinture lorsqu'elle se retrouve dans un contexte cinématographique. Le second objectif arguera que ces « manières d'être » ne fonctionnent pas à sens unique : si le cinéma ajoute certes des « manières d'être » à la peinture, cette dernière en ajoute aussi au cinéma.

¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma – T. II Le cinéma et les autres arts*, Paris : Éditions du Cerf, 1959, p. 127.

² Bazin semble aussi de cet avis à la toute fin de son texte. En effet, alors qu'il mentionnait une seule « manière d'être » quelques lignes auparavant, il précise un peu plus loin que le film fait révéler à la peinture « certaines de ses virtualités secrètes » (*Ibid.*, p. 131-132).

Des « manières d'être »

Donnons dans un premier temps quelques exemples de ces « manières d'être » de la peinture dans le cinéma. Une première configuration, c'est lorsque des cinéastes comme Georges Méliès affirment que la peinture fait partie intégrante des composantes du cinéma³. Lui-même peintre, il a été fortement inspiré⁴ par l'un de ses enseignants, l'artiste Gustave Moreau⁵.

Une seconde « manière d'être » s'observe lorsque le cinéma prend la peinture pour sujet. Du côté de la fiction, par exemple, on pense à des films comme *Lust of Life* (Vincente Minnelli, 1956) où l'acteur Kirk Douglas incarne Vincent van Gogh ou à *Girl with a Pearl Earring* (Peter Webber, 2003) qui propose une interprétation de la genèse du tableau éponyme de l'artiste Johannes Vermeer (le film étant lui-même l'adaptation d'un roman de Tracy Chevalier). Ce type d'adaptations offre la possibilité au public de tisser des liens entre la vie des artistes et leurs œuvres. De là, il est possible de réinterpréter les tableaux sous un angle nouveau et d'offrir des hypothèses quant à la façon dont ils sont nés.

Évoquons ici une troisième « manière d'être » qui est, elle, spécifique à l'animation. En effet, comme ce médium n'est pas contraint à saisir un réel profilmique comme le fait une caméra⁶, il peut emprunter différentes esthétiques, dont celle de la peinture. *Loving Vincent* (2017) de Dorota Kobiela et Hugh Welchman, se propose par exemple de mettre en mouvement les tableaux de van Gogh tout en racontant une histoire inédite. Également, plusieurs cinéastes d'animation (dont Martine Chartrand, Caroline Leaf et Alexandre Petrov pour n'en citer que quelques-un·e·s) utilisent la peinture sur verre, une technique qui consiste à peindre une image sur une plaque de verre, puis à la modifier progressivement de sorte à créer l'illusion du mouvement à l'écran. L'emploi de

³ Georges Méliès, « Les vues cinématographiques » [1907], *Les dossiers de la Cinémathèque*, n° 10 (octobre 1982), pp. 7-16.

⁴ On observe cette influence de la peinture chez Méliès, notamment par la grande majorité de ses films qui contiennent des décors peints à la main. Voir Jean-Pierre Berthomé, « Les décors de Georges Méliès », *Méliès, carrefour des attractions* (dir. André Gaudreault ; Laurent Le Forestier), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 157-175. Voir également Léon Barsacq, *Le décor de film*, Paris : Seghers, 1970, p. 11-23.

⁵ Madeleine Malthête-Méliès et Anne-Marie Quévrain, « Georges Méliès et les arts. Étude sur l'iconographie de ses films et sur les rapports avec les courants artistiques », *Artibus et Historiae*, vol. 1, n° 1, 1980, pp. 133-144.

⁶ Jean-Baptiste Massuet, *Le dessin animé au pays du film : quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelles*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017 ; Marcel Jean, *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation* [1995], Montréal : Les 400 coups, 2006.

cette technique permet notamment d'évoquer le rêve (par son esthétique parfois brumeuse) et de créer des métamorphoses. D'autres artistes, comme Mary Blair (*concept artist* pour Disney), se sont servi·e·s de la peinture afin de conceptualiser l'univers visuel de films (développement de personnages, de décors et d'ambiances). L'emploi de la peinture dans ce contexte nous amène donc à nous questionner sur la façon dont elle se transpose dans un film d'animation ou bien dans un film en prises de vues réelles et comment elle en influence son développement.

Une quatrième « manière d'être », c'est lorsque la peinture apparaît dans un documentaire. Dans *Mur Murs* (1981) par exemple, Agnès Varda « se propose [...] d'écouter les peintres parler⁷ » en présentant des artistes de Los Angeles et leurs murales. Varda s'est d'ailleurs inspirée de la peinture dans nombre de ses films, notamment en réalisant des portraits, un élément qui est un « héritage de la peinture⁸ ». Également, une production comme *Sur les pas de René Richard* (Esther Pelletier, 2003) mélange fiction et documentaire afin de raconter la vie et l'œuvre du peintre René Richard tout en reproduisant à l'écran des compositions de ses toiles⁹. Le genre du documentaire, qui présente des tableaux à l'écran, peut notamment apporter des questionnements en lien avec la représentation : comment est-il possible de reproduire une œuvre dans un contexte cinématographique ? Plus précisément, comment peut-on représenter des œuvres aux cadrages variés alors qu'au cinéma, « le cadre est une donnée résolument fixe et pour tout dire absolue¹⁰ » ?

La peinture ajoutant des « manières d'être » au cinéma

À toutes ces « manières d'être » de la peinture au cinéma, qu'en est-il lorsque c'est le cinéma qui se retrouve dans la peinture ? Jean-Michel Basquiat cite à plusieurs reprises le cinéma dans ses tableaux afin de dénoncer les stéréotypes

⁷ Rosalie Quémener, « Mur murs et Documenteur : impressions recto verso signées Varda », *Agnès Varda : le cinéma et au-delà* (dir. Antony Fiant ; Roxane Hamery ; Éric Thouvenel), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 114.

⁸ Esteve Riambau, « La caméra et le miroir : portraits et autoportraits », *Agnès Varda : le cinéma et au-delà* (dir. Antony Fiant ; Roxane Hamery ; Éric Thouvenel), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 136.

⁹ Lire à ce sujet Esther Pelletier, « La vie et l'œuvre du peintre canadien René Richard adaptées à l'écran : le passage du réel à la médiatisation narrative », *Littérature et cinéma au Québec : cultures en comparaison 1995-2005* (dir. Carla Fratta), Bologne : CISQ/Pendragon, 2008, pp. 113-120.

¹⁰ Benoît Peeters, *Case, planche, récit : lire la bande dessinée* [1991], Paris ; Tournai : Casterman, 1998, p. 15.

raciaux subis par les communautés noires dans la culture populaire¹¹. Le peintre Edward Hopper était un cinéphile qui fut grandement inspiré par le cinéma¹², notamment par l'expressionnisme allemand et le film noir. À son tour, il inspire bon nombre de cinéastes dont Alfred Hitchcock qui intègre à ses films des éléments architecturaux, des ambiances et des thématiques provenant directement des tableaux de Hopper. Par exemple, la maison de *Psycho* (1960) est inspirée de celle que l'on retrouve dans le tableau *House by the Railroad* (1925) alors qu'au centre de *Rear Window* (1954) se trouve un personnage observant ses voisins par la fenêtre, le voyeurisme étant un thème majeur aussi bien chez Hopper que chez Hitchcock. Le cinéaste nous amène donc à nous interroger sur la façon dont il est possible de développer un film composé de milliers d'images (des photogrammes) à partir d'une seule image fixe (un tableau).

D'autres avenues à explorer

Les textes qui ont été sélectionnés pour ce numéro tentent donc de démontrer, chacun à leur manière, qu'il y a plusieurs façons pour la peinture de cohabiter avec le cinéma et pour le cinéma de cohabiter avec la peinture. Pour créer une image à la hauteur de notre thématique, imaginons une toile où toutes les couleurs et les formes se mélangent, créant ainsi un bourdonnement qui les fait dialoguer et argumenter entre elles.

Comme première incursion dans notre numéro, nous retrouvons le texte de Pascal Vimenet, « *Mouchette* ou le troisième œil – Le cinématographe de Robert Bresson sous le pinceau de Jean Vimenet », dans lequel l'auteur étudie plusieurs œuvres picturales du peintre qui découlent de son expérience de tournage du film *Mouchette* (Robert Bresson, 1967), dans lequel il interprétait le personnage du garde-chasse Mathieu. Alors que le film nous présente le point de vue de Bresson sur l'acteur Vimenet, la peinture, elle, nous donne accès à la perspective tout à fait unique du peintre-acteur.

Dans son article « La cinéface, une problématique du mouvement, à l'extrême de la pensée », Patrick Barrès amène un regard nouveau sur l'œuvre picturale et cinématographique de Robert Lapoujade en étudiant la « cinéface », un concept développé par l'artiste pour décrire le mouvement dans sa propre

¹¹ John Harbour, « Basquiat, artiste multidisciplinaire, dénonciateur des violences faites envers les communautés afro-américaines », *La Conversation*, 6 janvier 2023, <https://theconversation.com/basquiat-artiste-multidisciplinaire-denoncateur-des-violences-faites-envers-les-communautes-afro-americaines-196013> (consulté le 15 août 2024).

¹² Jean Foubert, « Edward Hopper : film criminel et peinture », *Transatlantica*, n° 2, 2012.

peinture. Ce concept évolue finalement en « cinéplastique » lorsque Lapoujade expérimente avec la peinture animée au cinéma.

Dans « Le dessin *e(s)t* l'œuvre au sein des Collections dessins et œuvres plastiques de la Cinémathèque française », Françoise Lémerige propose de nous plonger au cœur des archives de cette importante institution dont l'une des missions est de préserver le patrimoine cinématographique mondial. Tout en nous faisant découvrir les différentes œuvres qui y sont conservées, l'autrice nous montre les multiples utilisations qui ont été faites de la peinture au cinéma.

Avec « Des *Cent Vues d'Edo* de Hiroshige aux plans péri-diégétiques de Yasujirô Ozu : Naturalisation de l'espace et décentrement anthropologique », Quentin Barrois, motivé par un ouvrage de David Bordwell, fait des rapprochements entre la filmographie du cinéaste Yasujirô Ozu et les œuvres du peintre japonais Hiroshige. Il en tire notamment la conclusion que les deux artistes avaient des thèmes communs dont la naturalisation de l'espace urbain et le décentrement des figures humaines.

Tatiana Horbaczewski nous fait revisiter l'univers sombre et ténébreux de Tim Burton dans « Entre inspiration et imprégnation tactile – Œuvre burtonienne et réflexion picturale » et rappelle que son cinéma est aussi bien tactile (pensons par exemple à ses productions en *stop-motion* où l'on retrouve des marionnettes ayant différentes formes et textures) qu'optique, tout comme peut l'être une image peinte sur une toile.

Baptiste André, avec son texte « Le portrait : transfiguration de la seconde chance. Étude de cas de quelques films de l'ère classique hollywoodienne », se penche sur les films hollywoodiens (produits entre 1944 et 1948) dits « à portrait peint », c'est-à-dire qui placent le portrait comme élément central de leur scénario. L'auteur propose d'étudier ces productions à partir du concept de « seconde chance » développé par Laurent Van Eynde.

Enfin, clore ce numéro sans donner la parole aux artistes qui s'efforcent à construire des ponts entre le cinéma et la peinture nous auraient semblé impossible. Françoise Lémerige propose ainsi deux entretiens réalisés avec Florence Miailhe et Solweig von Kleist, cinéastes d'animation de réputation internationale qui ont chacune, à leur façon, été inspirées par la peinture et les arts visuels. Le numéro se conclue avec le témoignage de Thomas Corriveau, artiste visuel, cinéaste d'animation et professeur associé à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), qui nous offre le texte « La peinture dans ma pratique du

cinéma d'animation » dans lequel il dévoile son parcours cinématographique étroitement lié à la peinture.

Nous aimerions conclure sur une citation d'André Bazin qui représente bien l'essence de ce que nous mettons en lumière ici, c'est-à-dire d'affirmer qu'un maillage intermédial¹³ ne nuit ni au cinéma ni à la peinture, mais complexifie plutôt leur langage et les rend ainsi plus riche de sens : « [n]'attribuons pas au cinéma la faiblesse et les péchés des hommes. Passés les prestiges de la surprise et de la découverte les films de peinture vaudront ce que vaudront ceux qui les feront » (Bazin, 1959, p. 132).

Bibliographie

Barsacq, Léon, *Le décor de film*, Paris : Seghers, 1970.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma – T. II Le cinéma et les autres arts*, Paris : Éditions du Cerf, 1959.

Berthomé, Jean-Pierre, « Les décors de Georges Méliès », *Méliès, carrefour des attractions* (dir. André Gaudreault ; Laurent Le Forestier), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 157-175.

Bresson, Robert, *Mouchette*, 1967, France : Argos Films ; Parc Films.

Chevalier, Tracy, *Girl with a Pearl Earring*, Londres : Harper Collins, 1999.

Foubert, Jean, « Edward Hopper : film criminel et peinture », *Transatlantica*, n° 2, 2012.

Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique* [1988], Paris/Québec : Armand Colin/Nota Bene, 1999.

Harbour, John, « Basquiat, artiste multidisciplinaire, dénonciateur des violences faites envers les communautés afro-américaines », *La Conversation*, 6 janvier 2023, <https://theconversation.com/basquiat-artiste-multidisciplinaire-denonciateur-des-violences-faites-envers-les-communautes-afro-americaaines-196013> (consulté le 15 août 2024).

Hitchcock, Alfred, *Psycho*, 1960, États-Unis : Paramount Pictures.

---, *Rear Window*, 1954, États-Unis : Paramount Pictures.

Hopper, Edward, *House by the Railroad*, 1925.

¹³ Terme proposé par André Gaudreault dans sa définition de l'intermédialité. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique* [1988], Paris/Québec : Armand Colin/Nota Bene, 1999, p. 175.

Jean, Marcel, *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation* [1995], Montréal : Les 400 coups, 2006.

Kobiela, Dorota ; Hugh Welchman, *Loving Vincent*, 2017, Pologne ; Royaume-Uni : BreakThru Productions ; Trademark Films.

Malthête-Méliès, Madeleine ; Quévrain, Anne-Marie, « Georges Méliès et les arts. Étude sur l'iconographie de ses films et sur les rapports avec les courants artistiques », *Artibus et Historiae*, vol. 1, n° 1, 1980, pp. 133-144.

Massuet, Jean-Baptiste, *Le dessin animé au pays du film : quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelles*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017.

Méliès, Georges, « Les vues cinématographiques » [1907], *Les dossiers de la Cinémathèque*, n° 10 (octobre 1982), pp. 7-16.

Minnelli, Vincente, *Lust of life*, 1956, États-Unis : Metro-Goldwyn-Mayer.

Peeters, Benoît, *Case, planche, récit : lire la bande dessinée* [1991], Paris ; Tournai : Casterman, 1998.

Pelletier, Esther, « La vie et l'œuvre du peintre canadien René Richard adaptées à l'écran : le passage du réel à la médiatisation narrative », *Littérature et cinéma au Québec : cultures en comparaison 1995-2005* (dir. Carla Fratta), Bologne : CISQ/Pendragon, 2008, pp. 113-120.

Pelletier, Esther, *Sur les pas de René Richard*, 2003, Canada : Nanouk Films Ltée.

Quémener, Rosalie, « Mur murs et Documenteur : impressions recto verso signées Varda », *Agnès Varda : le cinéma et au-delà* (dir. Antony Fiant ; Roxane Hamery ; Éric Thouvenel), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 113-120.

Riambau, Esteve, « La caméra et le miroir : portraits et autoportraits », *Agnès Varda : le cinéma et au-delà* (dir. Antony Fiant ; Roxane Hamery ; Éric Thouvenel), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 135-143.

Varda, Agnès, *Mur Murs*, 1981, France : Ciné-Tamaris.

Vermeer, Johannes, *La jeune fille à la perle*, vers 1665.

Webber, Peter, *Girl with a Pearl Earring*, 2003, Royaume-Uni ; États-Unis ; Luxembourg : Archer Street Productions ; DeLux Productions ; Inside Track ; Film Fund Luxembourg ; Wild Bear Films.

Biobibliographie de l’auteur

John Harbour est doctorant en littérature et arts de la scène et de l’écran à l’Université Laval. Ses recherches portent sur l’artiste multidisciplinaire québécois Raoul Barré, les interactions entre le cinéma d’animation et la bande dessinée ainsi que sur les cinéastes pionniers et pionnières. Vidéaste pour la chaîne Noovo, John Harbour est aussi cinéaste d’animation dont les films furent sélectionnés dans plusieurs festivals internationaux (Fantasia, Sommets du cinéma d’animation, Festival international de cinéma d’animation de Meknès, LINOLEUM d’Ukraine).