

ARTS ET CINEMA

En collaboration avec La Cinémathèque française et la Réunion des musées métropolitains Rouen Normandie, la Fondation de l'Hermitage ouvre un nouveau chapitre à son exploration de la modernité artistique, en s'intéressant aux liens entre les beaux-arts et l'une des grandes révolutions visuelles du 20^e siècle : le cinéma.

L'exposition illustre les échanges et les influences réciproques entre cinéastes et plasticiens, depuis les premiers films de la fin du 19^e siècle jusqu'à la Nouvelle Vague, dans les années 1960. Mettant l'accent sur les arts plastiques, la présentation fait dialoguer des extraits, des affiches et des maquettes de films avec des sculptures, des dessins, des photographies et des peintures de premier plan. Les créations des frères Lumière, de Camille Pissarro, Fernand Léger, Fritz Lang, Charlie Chaplin, Pablo Picasso, Luis Buñuel, Max Ernst, Nicolas de Staël et Jean-Luc Godard – pour ne citer que les plus célèbres – se font ainsi écho, dans une mise en regard inédite.

AVANT LE CINEMA

Au 19^e siècle, plusieurs innovations techniques bouleversent profondément les pratiques artistiques et le regard porté sur le monde. Parmi elles, de nombreux procédés visuels tentent de retranscrire le passage du temps et le mouvement.

L'une de ces tentatives est mise au point par Louis Daguerre en 1822 : le « diorama ». Ce dispositif illusionniste est constitué d'un support translucide, sur les deux faces duquel sont peints des décors. Un éclairage savant donne l'illusion que des vues diurnes alternent avec des vues nocturnes. Qu'il soit de grandes dimensions et installé dans une véritable salle de spectacle, ou de taille modeste et observé à travers la lentille d'un boîtier – comme les exemplaires montrés ici – le diorama met en image le déroulement du temps et anticipe l'invention du cinéma.

L'avènement de la photographie dans les années 1840 donne également l'espoir de saisir et de comprendre le mouvement des êtres vivants. Dans ce but, le photographe Eadweard Muybridge puis le physiologiste et ingénieur Étienne-Jules Marey mettent au point la « chronophotographie », un procédé qui permet de capturer le mouvement en photographiant plusieurs fois l'action d'un même sujet afin d'en décomposer les différentes étapes. Ces recherches extraordinaires ne manquent pas d'intéresser les peintres, comme en témoigne la publication en 1903 d'un album de chronophotographies à destination des artistes par Albert Londe, pionnier de la photographie médicale.

Le 19^e siècle offre ainsi une base solide à la naissance du cinéma, effective en 1891.

LES FRÈRES LUMIÈRE ET LA COINCIDENCE IMPRESSIONNISTE

Il est frappant de constater le lien étroit entre les premiers films d'Auguste et Louis Lumière et les tableaux impressionnistes. Explorant les thèmes des paysages industriels tels que les trains et les gares, les scènes de la vie intime ou encore les plages touristiques, les frères Lumière, à l'instar de Claude Monet ou de Camille Pissarro, explorent les profondes transformations de la vie moderne.

Sensibles aux cadrages et aux compositions de l'art pictural, les frères Lumière témoignent dans leurs films de la formation artistique héritée de leur père, Antoine Lumière. Les réalisations telles que *l'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) ou *Les Rochers de la Vierge* (Biarritz, 1896) reflètent une recherche esthétique similaire et une méthode de travail semblable, puisque c'est en plein air qu'ils installent leur caméra pour capter le ballet des voyageurs et le bouillonnement des vagues déferlant sur les rochers.

Cette recherche esthétique se poursuit par ailleurs avec l'« autochrome », le premier procédé commercial de restitution photographique des couleurs, également élaboré par les frères Lumière en 1907, et le procédé trichrome inventé par Gaumont en 1911. Le « grain » des images et le surgissement de la couleur évoquent la peinture impressionniste et dégagent une mélancolie picturale qui n'est pas sans rappeler les tableaux pré-impressionnistes d'Eugène Boudin.

AUTRES MONDES

Dès 1896, les frères Lumière diffusent leur invention grâce à un réseau de concessionnaires qui achètent l'exclusivité des projections, en France et à l'étranger. Des opérateurs-techniciens envoyés par les industriels lyonnais parcourent ainsi le monde avec caméras et pellicules vierges, et effectuent des prises de vue et des projections pour le compte des concessionnaires ou de la maison-mère. Les vues ramenées de ces voyages constituent un témoignage visuel extraordinaire, illustrant aussi bien des événements de l'histoire officielle (visites de souverains, inauguration de bateaux...) que la vie locale des pays traversés.

En Suisse, l'entrepreneur vaudois François-Henri Lavanchy-Clarke, représentant des savons anglais *Sunlight*, saisit le pouvoir promotionnel du cinématographe Lumière et acquiert une caméra. Sous sa direction, de nombreuses vues sont tournées, notamment à l'Exposition nationale à Genève en 1896 et à Lausanne. Les sujets choisis sont très variés et illustrent la vie quotidienne, tout en privilégiant la capture du mouvement, comme dans la vue des scieurs de bois sur la place Saint-François. D'autres vues de la région montrent le départ des vapeurs sur le Léman, ce qui n'est pas sans rappeler les sujets qu'adopte souvent le peintre lausannois François Bocion, maître pré-impresionniste des vues lacustres.

Comme Bocion et d'innombrables autres artistes, les opérateurs Lumière ont aussi regardé avec fascination la vie mouvante de Venise, captant le ballet des embarcations, les foules étourdissantes et les miroitements du soleil sur la lagune.

CHARLOT, PEINTRE CUBISTE

Au début du 20^e siècle, la révolution cubiste bouleverse toutes les disciplines artistiques. Elle fera de Charlot, apparu sur les écrans en 1914 et découvert en France en 1916 par Guillaume Apollinaire, son héros. Le personnage interprété par Charlie Chaplin serait notamment à l'origine de l'intérêt que Fernand Léger porte au cinéma. Ainsi, dans *Ballet mécanique* (1924), son film expérimental où le dynamisme de l'image cherche à restituer l'intensité de la vie, Léger introduit un pantin de Charlot qu'il a conçu en 1920. L'artiste collabore à plusieurs autres films, notamment *La Roue* d'Abel Gance (1923) dont il signe l'affiche, et *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1924) pour lequel il réalise une partie des décors.

L'influence de Charlot est également perceptible dans certains costumes du ballet de Jean Cocteau, *Parade* (1917), réalisés par Picasso – et ce, bien que ce dernier considère le cinéma avant tout comme un divertissement et non comme un art à proprement parler.

En retour, Charlie Chaplin explore dans *Les Temps Modernes* (*Modern Times*, 1936) le motif du rouage et des éléments mécaniques qui ont tant fasciné les artistes de son époque. À rebours de l'idée de progrès qui imprègne l'art des avant-gardes, le film alerte sur la puissance destructrice de la machine et sur l'aliénation de l'humanité que Charlot, aspiré par les engrenages, incarne à lui seul.

RYTHMES FORMELS

Les avant-gardes picturales des années 1910 et 1920 tentent de s'affranchir de la matière du réel en travaillant les formes, les couleurs et les rythmes pour eux-mêmes.

Art de la lumière par excellence, le cinéma devient ainsi un nouveau champ d'expérimentation vers lequel se tournent les artistes qui veulent contester les salons officiels, les académies de tous ordres et les conventions dites bourgeoises.

Francis Picabia, Marcel Duchamp, Hans Richter ou encore Viking Eggeling expérimentent alors la porosité entre les pratiques picturales et cinématographiques, trouvant des équivalences entre toile et pellicule. Certains transforment leurs toiles en rouleaux que l'imagination du spectateur peut faire défiler comme une monumentale pellicule. À l'inverse, sous leur impulsion, le cinéma ne se borne plus à enregistrer le réel, et entre dans l'univers de l'abstraction.

L'INQUIETUDE EXPRESSIONNISTE

Émergeant au début du 20^e siècle, le mouvement expressionniste revendique une vision émotionnelle et subjective du monde. Les artistes n'hésitent ainsi pas à provoquer un choc visuel sur le spectateur, par l'agression des couleurs, le rejet de la perspective ou la désagrégation des formes. Peu de films sont considérés comme véritablement expressionnistes, et le premier d'entre eux, *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) de Robert Wiene, est nettement postérieur au courant pictural et littéraire : il est tourné en 1919. Ce film allemand connaît un tel succès qu'il donne naissance au terme « caligarisme », utilisé pour désigner les films au style analogue, qui privilégient les décors peints, un jeu outré et un déséquilibre des formes.

Des peintres tels que Walter Reimann, Hermann Warm ou Walter Röhrig travaillent aux décors de ces films, pour lesquels ils accentuent à l'extrême les contrastes entre ombre et lumière et imposent aux acteurs un espace reconstitué en studio afin de pouvoir jouer avec les règles de la perspective.

Metropolis, réalisé par Fritz Lang (1927), est traditionnellement rattaché à ce courant expressionniste par la hardiesse de ses décors et de ses prises de vue. Mettant en scène un récit et des personnages complexes, ce film de science-fiction monumental place au cœur de l'intrigue le premier androïde de l'histoire du cinéma. Il est difficile de ne pas voir dans ce robot matérialisant une réalité totalement contrôlable et modelable, et dans l'architecture de gigantesques métropoles, l'annonce des totalitarismes modernes.

DYNAMISME REVOLUTIONNAIRE

Malgré l'isolement diplomatique de la nouvelle Union soviétique après la révolution de 1917, les artistes russes restent profondément imprégnés par les innovations des avant-gardes européennes auxquelles ils ont contribué. Le nouveau régime, qui nationalise la production et la distribution des films en 1919, accorde une place de premier plan à l'art cinématographique, perçu comme un puissant instrument de propagande.

Cette industrie en plein essor devient un terrain d'expérimentation pour une nouvelle génération de cinéastes. Dziga Vertov se montre influencé par le futurisme, un mouvement artistique italien, présent à Moscou dès 1914, qui exalte les machines, la vitesse, la vie urbaine. Son film-manifeste, *L'Homme à la caméra* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) montre l'éveil de la ville sous l'œil d'un caméraman qui la parcourt. Refusant le « ciné-drame artistique » (avec scénario, studio, décors, acteurs), Vertov considère la caméra comme un « œil plus parfait que l'œil humain » qui, associée au montage, détient des pouvoirs créateurs inégalés.

Nourri par le théâtre du metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold, fondé sur un langage corporel expressif, Sergueï M. Eisenstein (par ailleurs dessinateur prolifique) exploite au cinéma les ressources du music-hall, de la caricature, ainsi que sa grande mémoire visuelle pour produire des images « coups de poing ». Dans *Le Cuirassé Potemkine* (*Bronenosets « Potiomkine »*), la scène des escaliers d'Odessa est emblématique de la démarche radicale du cinéaste, associant plans serrés et montage extrêmement rythmé, dans ce film de propagande devenu iconique.

Cette esthétique se prolonge dans l'art de l'affiche, qui mobilise les codes du constructivisme d'Alexandre Rodtchenko pour atteindre une efficacité prodigieuse.

LE CINEMA, L'ART SURREALISTE PAR EXCELLENCE

En 1928, André Breton ouvre son manifeste *Le Surréalisme et la peinture* par la phrase devenue célèbre : « L'œil existe à l'état sauvage ». Nombre d'artistes du milieu du 20^e siècle cherchent ainsi à déranger le regard et à brutaliser les convenances visuelles. Avec le cinéma, les surréalistes espèrent voir autre chose et autrement, et faire de cet outil un œil inédit.

Plusieurs membres du groupe participent à des projets de films, que ce soit à la réalisation (Buñuel, Artaud) ou la conception de décors (Dalí, Ernst). L'esprit surréaliste, marqué par la révolte, la liberté de pensée, la destruction des idées communément acceptées, l'anéantissement de la logique traditionnelle, trouve dès lors de nombreux échos dans le cinéma.

L'œil tranché au rasoir dans *Un chien andalou* (1929), réalisé par Luis Buñuel et Salvador Dalí, inaugure ainsi l'un des motifs majeurs du surréalisme, décliné par nombre de plasticiens et de cinéastes. Dalí sera quant à lui sollicité par Alfred Hitchcock pour concevoir les décors de la scène de rêve dans *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*, 1945). Oniriques, lyriques, absurdes, exploratoires, les inventions visuelles des films surréalistes sont innombrables. Le cinéma apparaît comme un médium doté d'une liberté et de ressources infinies.

Certains extraits diffusés dans cette salle peuvent heurter la sensibilité du public.

FILMER LES GESTES DES PEINTRES

Après la Seconde Guerre mondiale, le cinéma devient un média d'information culturelle. Les cinéastes s'intéressent alors aux arts plastiques et aux artistes, qui deviennent les véritables héros de plusieurs films des années 1950.

Réalisé en 1946, le portrait filmé de Matisse par François Campaux offre une intimité exceptionnelle avec l'artiste en pleine création. Le peintre dira avoir été mis à nu par cette expérience, et bouleversé de découvrir le ralenti du travail de sa main. Tel un objet autonome, celle-ci vibre et ondule devant la toile avant de poser la couleur, dans une chorégraphie inédite et hypnotique.

Avec *Le Mystère Picasso* (1955), Henri-Georges Clouzot plonge également le spectateur au cœur de la création et donne à voir les gestes assurés et la concentration intense de l'artiste au travail. Grâce à un procédé inédit, certains plans permettent de voir le dessin se réaliser face à la caméra, surgissant directement à l'écran sous l'œil du spectateur.

En 1951, Hans Namuth popularise quant à lui la technique du *dripping* en filmant Jackson Pollock à l'œuvre. À travers deux films, l'un montrant la danse de l'artiste autour de sa toile et l'autre montrant la surface progressivement recouverte de peinture, c'est à nouveau le geste du peintre qui se trouve au centre de l'attention du réalisateur.

L'INVENTION DU CINÉMA MODERNE : LA NOUVELLE VAGUE

La remise en cause de la narration cinématographique traditionnelle par la Nouvelle Vague, opérée avant tout par Jean-Luc Godard, ouvre l'esthétique du cinéma aux autres arts, et en particulier à la peinture moderne. Au cœur du bouillonnement artistique parisien des années 1950, le réalisateur a sans doute eu écho des expériences qu'un peintre comme Yves Klein menait autour de la couleur et du monochrome. Comment, en effet, ne pas songer au *Monochrome IKB, International Klein Blue*, lorsque Jean-Paul Belmondo se peint le visage en bleu dans le final de *Pierrot le Fou* (1965) ? Dans *À bout de souffle* (1960) déjà, le héros s'enfuit par la rue Campagne-Première, où Klein avait son atelier.

C'est d'ailleurs cet échange qu'évoque manifestement Jacques Monory dans sa série *Meurtres* en 1968, puisqu'en plus de partager la fascination d'Yves Klein pour la couleur bleue, il adopte des points de vue propres au cinéma, et en particulier au film noir, comme un gros plan sur une main tenant un pistolet, ou sur le corps d'un homme qui s'effondre.

VAGUES MODERNES

Lorsque les films de Godard sont présentés aux États-Unis, les artistes dialoguent avec eux. Ainsi, en 1968, Guido Augusts, artiste californien d'origine lettonne, crée une suite de sérigraphies à la manière du Pop Art, auquel il fut lointainement affilié. Ces œuvres, annonçant la projection des films de Godard sur le bouillonnant campus de l'université de Berkeley, relèvent d'un univers graphique à mille lieues des affiches originales des films.

Sous l'influence du Pop Art – mouvement consommateur d'images quotidiennes de la publicité, de la télévision, de la bande dessinée et bien évidemment du cinéma – les icônes du grand écran se retrouvent rapidement dans les œuvres de nombreux artistes, d'Andy Warhol à Mimmo Rotella. Ce dernier, proche du groupe français des Nouveaux Réalistes, travaille à partir d'affiches lacérées. Féroce de cinéma populaire, il crée des œuvres puissantes, soigneusement composées à partir d'un matériau en prise directe avec la réalité quotidienne, riche en couleurs et en détails aguicheurs.

LA REVOLUTION EST UNE COULEUR

Si les années 1960 sont propices aux recherches sur la couleur au cinéma comme dans les autres arts visuels, elles voient également, dans le contexte politique, la concrétisation des luttes sociales et idéologiques dont les révolutions de mai 1968 constituent l'apogée.

La collaboration de Jean-Luc Godard et de Gérard Fromanger offre sur ce point un exemple frappant. Au sortir d'une manifestation du début mai 1968, Fromanger, jeune plasticien du groupe de la Figuration Narrative, imagine un tableau-affiche représentant le drapeau français dont le rouge coule, évoquant ainsi le flux de la jeunesse qui se répand dans la rue. L'œuvre fascine Godard, qui la reproduit en peinture et propose à Fromanger d'en faire du cinéma. Captivant, ce film-tract, réalisé à quatre mains et montré à une audience confidentielle, a conservé toute sa puissance symbolique et visuelle.

Quelques années plus tard, dans sa série *Boulevard des Italiens*, Gérard Fromanger peint la rue parisienne dans sa banalité et son anonymat, réduisant les passants à des silhouettes uniformément rouges marchant sur les trottoirs. En guise de décor dénonçant la société de consommation et de divertissement, il choisit des entrées de cinéma.