



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR Histoire de l'art et Archéologie
ED 441 Histoire de l'art
Laboratoire du rattachement : HiCSA

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur en Histoire de l'art
Présentée et soutenue publiquement
le 6 décembre 2025 par
Darina PROTSENKO

Peindre à l'ère de l'écran : la peinture à l'épreuve du cinéma, entre technologie, érotisme et histoire

Sous la direction de M. Philippe DAGEN

Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Membres du Jury :

M. Antoine de Baecque, professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma à l'École normale supérieure (Ulm).

Mme. Danièle Cohn, professeure émérite de philosophie esthétique à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

M. François-René Martin, professeur d'histoire générale de l'art à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris

Mme. Clélia Zernik, professeure de philosophie de l'art à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris

Volume I — Texte

THESE

THESE DE DOCTORAT
Pour l'obtention du titre de Docteur en Histoire de l'Art
Présentée et soutenue publiquement
Le 6 décembre 2025 par

Darina PROTSENKO

Peindre à l'ère de l'écran : la peinture à l'épreuve du cinéma, entre technologie, érotisme et histoire

Thèse dirigée par Philippe Dagen,
laboratoire HiCSA

Membres du jury		
Monsieur Antoine de Baecque	Professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma à l'École normale supérieure (Ulm).	Rapporteur
Madame Danièle Cohn	Professeure émérite de philosophie esthétique à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Examinatrice
Monsieur François-René Martin	Professeur d'histoire générale de l'art à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris	Rapporteur
Madame Clélia Zernik,	Professeure de philosophie de l'art à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris	Examinatrice
Monsieur Philippe Dagen	Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Directeur de thèse
Civilité / Prénom NOM	Grade / Fonction / Statut / Lieu d'exercice	Rapporteur ou Examineur, ou Directeur de thèse ou Codirecteur de thèse

Remerciements

Les sentiments de ma plus profonde gratitude s'adressent à toutes celles et tous ceux qui m'ont soutenue durant ces années d'écriture. Sans vous, ce travail n'aurait jamais pu aboutir.

Je souhaite avant tout exprimer mes remerciements à mon directeur de recherche, Philippe Dagen, qui m'a accompagné depuis mon entrée à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2015. Vous avez toujours été disponible pour me recevoir, me lire et m'écouter ; vous avez su formuler des suggestions précises tout en trouvant les mots d'encouragement lorsque j'en avais le plus besoin. Je vous dois le goût d'une recherche fondée sur la rencontre directe avec les œuvres et le dialogue avec les artistes.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à tous les artistes qui m'ont accueillie et ont consacré leur temps et leur énergie à partager leurs parcours et leurs réflexions avec une grande générosité : Jean-Michel Alberola, François Boisrond, Jonas Burgert, Dexter Dalwood, Marc Desgrandchamps, Eric Fischl, Pierre Moignard, Simon Pasiëka, Stéphane Pencreac'h, Bruno Perramant, Nazanin Pouyandeh, Luc Tuymans et Jonathan Wateridge. Une pensée particulière pour Stéphane Pencreac'h et Pierre Moignard, dont le soutien constant et les encouragements m'ont accompagnée tout au long de cette recherche. Cette étude vous doit beaucoup.

Je garde un souvenir précieux des enseignants et collègues dont les suggestions et les échanges sur le cinéma ont nourri ma réflexion. Je suis particulièrement reconnaissante à Antoine de Baecque pour ses conseils sur Jean-Luc Godard, Éric Rohmer et Jacques Rivette, ainsi que pour ses cours de recherche-crédation à l'ENS et ceux menés avec Clélia Zernik sur Gilles Deleuze aux Beaux-Arts de Paris. Ces enseignements m'ont ouvert à des œuvres et à des formes de pensée qui, bien qu'elles aient pu sembler d'abord difficiles d'accès, se sont imposées peu à peu au fil de l'écriture. Je remercie également Agnès Devictor pour nos échanges et pour son encouragement, ainsi que Sophie Delpeux pour la confiance qu'elle m'a accordée en me confiant l'enseignement de son cours — expérience qui a profondément enrichi mes recherches —, pour sa bienveillance et son soutien.

Ma reconnaissance s'étend à Enrico Camporesi, du département Film du Centre Pompidou, pour m'avoir donné accès aux archives où j'ai pu visionner les films de Jean-Michel Alberola, Jacques Monory et Martial Raysse. Je remercie également Vera Dika pour le temps qu'elle m'a consacré lors de nos échanges autour de Robert Longo, avec qui elle a collaboré à plusieurs reprises.

Je souhaite exprimer ma profonde reconnaissance à mes collègues de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne — en particulier Francis Prost et Romain Le Marchand — qui m'ont accueillie en 2022, année éprouvante tant sur le plan personnel que professionnel. Merci de m'avoir offert un cadre de travail serein et stimulant, de m'avoir donné l'occasion d'élargir mon expérience en gestion financière et de m'avoir permis d'acquérir une base solide pour les projets à venir. Ma gratitude s'adresse également à toute l'équipe de l'HiCSA pour leur disponibilité et leur soutien : Zinaïda Polimenova, Antoine Scotto et Clélia Simon-Henry.

Je garde une affection particulière pour mes amis et collègues avec qui j'ai partagé des moments d'amitié, de discussions et de complicité intellectuelle. Ces échanges, ont nourri bien des idées pour des projets à venir. Merci à Arthur Côme, Valécien Bonnot-Galucci et Alexander Pinto, ainsi qu'à Victor Belhoste et Émilie Robert pour la relecture attentive de certains chapitres, et à Cyrille Galinand, dont la disponibilité et l'aide m'ont été particulièrement précieuses.

Ma reconnaissance la plus chaleureuse s'adresse aussi aux familles Cechmann et Arnauve pour leur hospitalité et leur gentillesse, à Sam Krupa pour m'avoir fait redécouvrir le monde des mathématiques. Une pensée particulière à Emmanuel pour notre amitié.

Enfin, à mes parents et ma famille pour leur amour et leur soutien inconditionnels.

Table des matières

Remerciements.....	1
Avant-propos.....	6
Introduction.....	8
Partie I. Peinture du « chapitrage » : promesse d'une éternité.....	30
Chapitre 1. Nouveaux supports, nouvelles logiques de perception et de communication	31
1. Gestes de vitesse.....	32
1.1. David Salle : des « références croisées sans index »	33
1.2. Peinture : d'une fenêtre sur le monde vers une fenêtre en soi.....	36
2. Chocs cognitifs	39
2.1. Robert Longo : collisions de styles, de matières et d'images.....	41
2.1.1. Eisenstein et Longo en dialogue historique.....	44
Chapitre 2. Amnésie et classement comme nouveaux symptômes de la « culture du chapitrage ».....	47
1. Neo Rauch : le sens précède la raison	50
2. Dexter Dalwood : des crimes réels dans des intérieurs fictifs.....	52
3. Copier-coller : collage, outil principal de la création artistique	56
3.1. Jean-Michel Alberola : constellations de pensées	58
3.1.1. « Livres-vérité »	60
3.1.2. La « méthode godardienne »	62
Chapitre 3. Arrêt sur image.....	65
1. Arrêt sur image : geste de réflexion.....	66
1.1. « L'entre-images » de Marc Desgrandchamps	68
1.1.1. Les « traumatismes » de la peinture.....	69
1.1.2. Quête de la femme.....	71
2. Blow up comme une métaphore de la création.....	73
2.1. De l'arrêt vers l'agrandissement jusqu'à l'effacement	76
3. « La capacité historique » de la peinture	77
3.1. L'image trouble de Gerhard Richter	78
3.2. Luc Tuymans : « Après l'événement, seule ambivalence demeure »	82
Partie II. « La caméra, l'écran et la peinture : une entraide ou une rivalité inévitable? »	85
Chapitre 1. La caméra, un nouveau pinceau des peintres	86
1. Andy Warhol, le cinéma comme « une manière d'occuper le temps »	86
2. Jacques Monory. Des histoires de gangsters, filmées avec la peinture et peintes avec la pellicule	90
3. Pierre Moignard. « A partir du moment où j'ai fait mes films, ma peinture n'était plus la même »	95
3.1. D'après Picasso et avec Welles et Godard	100
4. Jean-Michel Alberola : « Toute ma pensée vient du cinéma ».....	107
5. Luc Tuymans : avec et contre Richter.....	115
5.1. S'éloigner de la peinture pour mieux l'approcher.....	117
Chapitre 2. Un peintre à Hollywood : un rêve mis en scène.....	124
1. Robert Longo, Johnny Mnemonic: film de frustration.....	127
1.1. Réaliser un film pour « voler » ses propres images.....	129
1.1.1. Tournage infernal	132
2. David Salle : peinture comme improvisation théâtrale	137
2.1. Search and Destroy : le portrait des années 1980.....	139
2.1.1. Rêver grand	140

Chapitre 3. Une peinture « fabriquée »	144
1. Eric Fischl : aux origines du psychological storytelling.....	145
1.1. Krefeld Project : le mise en scène de la routine d'un couple	146
2. Peinture de la télé réalité.....	148
2.1. Jonathan Wateridge. « Fictions élaborées avec des coutures visibles »	150
2.1.1. Retour à la peinture par le cinéma.....	151
3. Le théâtre du décalé	153
3.1. François Boisrond : Peintre de la modernité	159
3.1.1. Filmer et peindre l'émotion. François Boisrond — Passions de Godard	162
3.2. Instabilité des relations humaines et de la palette numérique	164
3.2.1. Tableaux vivants de Boisrond	168
Partie III. De l'érotisme cathodique vers la pornographie filmée	171
Chapitre 1. Eric Fischl et bad boys de la culture américaine	173
1. Nouveau cinéma, nouveaux choix thématiques et visuels	176
1.1. « Etre mauvais et aimer ça »	178
1.2. « Mrs Robinson, vous essayez de me séduire ? »	182
1.3. Carnal Knowledge ou l'anatomie du désir	187
2. Eric Fischl. Peindre les corps nus : entre malaise et banalité.....	190
2.1. Saint-Tropez vu sous l'angle du « malaise puritain américain ».....	190
2.2. La nudité au service de la dramaturgie.....	192
2.3. « Le monde violemment sexué, mais sans désir »	193
3. La pornographie, miroir de la société du spectacle	197
3.1. Eric Fischl. Filmer, se faire filmer et peindre.....	198
Chapitre 2. La pornographie tournée en dérision.....	200
1. Prélude : Rocco Siffredi et Fra Angelico, appropriation risquée	203
2. Made in Heaven de Jeff Koons: la belle et la bête	206
Partie IV. Éros et Thanatos : une relecture picturale contemporaine.....	210
Chapitre 1. L'histoire en trompe l'œil	211
1. Robert Longo. La chronique de l'histoire en noir et blanc	211
1.1. De grottes à l'écran	213
1.2. « La peinture est un acte politique »	215
2. Stéphane Pencreac'h, mythologue	219
2.1. Répondre à un « impératif »	221
2.1.1. Le Printemps arabe peints en cinémascope.....	224
2.1.2. L'histoire mise en abîme	226
2.1.3. Panem et circenses	229
Chapitre 2. Mythologies des sociétés rationnelles	234
1. Stéphane Pencreac'h : Méduse, mythe contemporain.....	238
2. Ali Banisadr. Les vibrations sonores de la guerre à travers l'image	241
2.1. Batailles de corps et d'esprits	243
3. Nazanin Pouyandeh. Les guerrières	246
3.1. Martyres du régime politique et religieux	247
3.2. Tentations de l'interdit	249
3.3. Passion pour la mise en scène	251
3.4. La nudité politique de Nazanin Pouyandeh.....	252
Chapitre 3. Vivre et peindre la fin du monde.....	257
1. Stéphane Pencreac'h. Le monde en plein naufrage.....	257

2. Jonas Burgert, un peintre d'Allemagne	259
2.1. Apocalypse Now ou le « chaos » du monde	260
2.2. Le Mystery Man.....	265
3. Ali Banisadr. La peinture d'Anthropocène.....	268
3.1. Apocalypse selon Andreï Tarkovski.....	268
3.2. Ali Banisadr, peintre d'« écosystèmes »	270
3.3. Les mondes de Miyazaki	272
4. Marc Desgrandchamps. Paysages de disparition ou de survie	276
5. « Comment Robert Longo a appris à ne plus s'en faire et à aimer la bombe »	274
Conclusion	281
Bibliographie	296
Entretiens	324

Avant-propos

C'est un intérêt constant pour les images et les récits qui a conduit à la présente recherche doctorale — un intérêt déjà exploré durant les années de Master, à travers deux mémoires qui en ont préparé le terrain. Le premier portait sur l'œuvre d'Ilya Kabakov, dont les installations interrogent les mythes, les stéréotypes et les mémoires collectives de l'expérience soviétique ; le second s'intéressait à Jean-Hubert Martin, commissaire d'exposition et l'un des premiers conservateurs français à avoir introduit Kabakov sur la scène artistique occidentale dès les années 1980.

Bien que ces deux objets d'étude puissent sembler éloignés du sujet de la thèse, ils se rejoignent dans une même interrogation : celle de la capacité de l'image, par la puissance des stratégies visuelles mobilisées et des thèmes convoqués, à produire du récit.

Formé au graphisme et ayant gagné sa vie comme illustrateur de livres pour enfants, Kabakov se consacre d'abord à la peinture, puis — à son arrivée en Occident — se tourne vers l'installation. Cette nouvelle forme de monstration lui permet de raconter et de mettre en scène un monde disparu : ses coutumes, ses contradictions et ses rêves utopiques. Kabakov devient ainsi un véritable mythologue de la vie soviétique. Après avoir découvert l'œuvre de Kabakov lors de voyages à Moscou à la fin des années 1980, Jean-Hubert Martin joue un rôle déterminant dans la reconnaissance internationale de l'artiste. Son approche anthropologique, héritée d'Aby Warburg et pensée en contrepoint du pédagogisme, lui permet, par le biais des expositions, de faire entendre une histoire visuelle du monde qui transcende les frontières spatiales et géographiques.

C'est dans ce contexte personnel et intellectuel marqué par une sensibilité particulière au cinéma, qu'à l'issue du Master 2 s'est imposé le désir de mener une recherche conciliant cette passion avec l'analyse des images picturales.

Si les motivations profondes de ce projet ne pouvaient, dans un premier temps, être formulées de manière pleinement rationnelle, une série de questionnements s'est néanmoins progressivement imposée : que transmet le cinéma — que Panofsky qualifiait dès 1936 de « nécessité »¹, tant il s'est affirmé comme un phénomène constitutif de notre modernité — à la

¹ « [...] dans la vie moderne, le cinéma, c'est ce que la plupart des autres formes d'art ont cessé d'être : non pas un ornement mais une nécessité », PANOFSKY, Erwin, *Trois essais sur le style*, Paris, le Promeneur, 1996, p. 139

peinture du XXI^e siècle ? Comment influe-t-il sur ses motifs iconographiques, ses schémas narratifs ou encore sur les figures issues de l'imaginaire de l'écran ? Et dans quelle mesure a-t-il contribué à renouveler ses conceptions formelles, ses modes de figuration, et plus largement, ses modalités expressives ?

Introduction

Cette étude porte sur les œuvres picturales créées en Europe et aux États-Unis, qui interrogent, de manière directe ou indirecte, leurs relations au monde du cinéma.

Avant de préciser le choix du corpus et d'en délimiter les cadres chronologiques et géographiques, il convient de présenter les artistes concernés ainsi que la période d'émergence de leurs œuvres, qui s'étend des années 1980 jusqu'au milieu des années 2000 — intervalle constituant le cadre temporel principal de notre analyse.

Au début des années 1980, aux États-Unis : Éric Fischl et David Salle. A la fin des années 1980, en France : Jean-Michel Alberola, François Boisrond, Marc Desgrandchamps, Pierre Moignard, Bruno Perramant. A partir des années 1990-2000 en France : Simon Pasiëka et Stéphane Pencreac'h ; en Allemagne : Jonas Burgert et Neo Rauch. Dans les années 2000-2010 : Nazanin Pouyandeh en France ; Jonathan Watteridge en Grande Bretagne ; Ali Banisadr aux États-Unis.

Parmi ces treize peintres², sept ont été rencontrés dans leurs ateliers en France, tandis que six entretiens ont été réalisés à distance, par courriel ou visioconférence (Zoom).

Dès les premières étapes de la recherche, et bien avant même la constitution rigoureuse du corpus, nous avons été saisis par une impression de familiarité, un sentiment de déjà vu face à certaines œuvres. Ce ressenti s'est instinctivement associé à l'univers du cinéma, sans qu'il soit encore possible d'en proposer une analyse formalisée. Pourtant, ce rapprochement ne tenait pas seulement à l'iconographie des tableaux, parfois empreinte de figures, de gestes ou de situations déjà vus au cinéma, mais concernait également des choix formels mobilisés. Dans certains tableaux, les grands formats rappellent les projections en Cinémascope, donnant l'illusion du relief et du mouvement. Dans d'autres, les passages fluides entre formes, lignes et les variations de couleur évoquent le fondu enchaîné. Certaines compositions adoptent une structure en split-screen. Enfin, assimilé au montage cinématographique, le collage organise de façon inédite des éléments issus de domaines aussi variés que la peinture, la philosophie, la littérature, le cinéma et la musique au sein d'un même espace.

² Nous avons également mené des entretiens avec Brigit Brenner, Jean Claracq et Annabelle Agbo Godeau, dont les œuvres, bien que pertinentes, n'ont pas été explorées en profondeur dans le cadre de cette recherche, mais y sont néanmoins évoquées.

Une rencontre en entraîne une autre

Au commencement de cette recherche, était la rencontre. Accompagnée d'une forme d'intuition, celle-ci a orienté et façonné le corpus, déclenchant une pensée visuelle qui a progressivement révélé des convergences, parfois subjectives, mais néanmoins significatives.

Stéphane Pencreac'h et Marc Desgrandchamps comptent parmi les premiers peintres rencontrés. Le premier nous a accueilli dans son atelier à Montreuil, le second nous a invitée à découvrir le sien à Lyon. Nés à dix ans d'écart — Desgrandchamps en 1960, Pencreac'h en 1970 —, ces deux artistes se distinguent par des pratiques et des affinités cinématographiques radicalement opposées. Ces différences tiennent autant à leurs personnalités respectives qu'aux mutations technologiques qui ont marqué la décennie les séparant. Par ailleurs, leurs œuvres portent indéniablement la trace des films qui les ont nourries.

Admirateur du cinéma européen des années 1960, Desgrandchamps exprimait sa sensibilité pour des récits cinématographiques et littéraires marqué par l'errance des personnages, la suspension du temps et une mémoire fragmentaire — citant notamment *L'Avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni, *La Jetée* (1962) de Chris Marker ou le roman *La Bataille de Pharsale* de (1969) Claude Simon. Lorsque nous l'avons rencontré en 2020, il confiait avoir progressivement repris le chemin des salles de cinéma, vestiges de sa jeunesse. Il avouait néanmoins préférer le visionnage de films en DVD, qui lui permettait de figer l'image et d'analyser avec précision les gestes des personnages ou l'ambiance d'une séquence.

Alors que l'œuvre de Desgrandchamps aspire à une certaine lenteur et incite le spectateur à « fondre »³ l'image, comme l'évoquait Antonioni à propos de ses films, celle de Pencreac'h reflète sa relation au cinéma : intense, voire frénétique, influencée par des réalisateurs tels que Ridley Scott, James Cameron ou Oliver Stone. À cela s'ajoutent les jeux vidéo, que l'artiste considère non seulement comme un loisir, mais surtout comme un terrain d'expérimentations

³ Michelangelo Antonioni : « Je ne crois pas que les films soient faits pour être compris, ni que leurs images et leurs sujets doivent être expliqués. On devrait exiger bien davantage d'un film, quelque chose de très différent. Un film doit modifier la perception du spectateur, l'inciter à fondre l'image, le son et l'idée dans une expérience unifiée lui permettant de pénétrer et d'apprécier la vie intérieure du film », dans ANTONIONI, Michelangelo, *Écrits*, Paris, Images modernes, 2003. Cité dans BOILLEAU, Antoine, « Lens revealing power in Antonioni's Blow-Up Le pouvoir révélateur de l'objectif dans Blow-Up, Antonioni ». *Avanca, Cinema*, 2021, 6 septembre 2023, p. 179

visuelles. Il nous a confié visionner environ un film par jour, ainsi qu'un grand nombre de séries, par exemple *Billions* (2016–2023) ou *La Casa de Papel* (*Money Heist*, 2017–2021), qu'il visionne sur grand écran dans son appartement parisien, afin de retrouver une expérience « totale »⁴. L'énergie et le dynamisme qui traversent son œuvre, où objets et fragments de mannequins collés sur ses toiles prolongent l'action des personnages au-delà du cadre pictural, laissent transparaître une violence perceptible tant dans les thèmes abordés que dans leur mise en forme plastique. Cette intensité émotionnelle se manifeste particulièrement dans ses expositions, où les sculptures dialoguent avec les peintures consacrées à des événements historiques contemporains et où l'ensemble se déploie sous la forme de dispositifs immersifs.

A partir de ces deux premières rencontres, grâce aux entretiens menés par la suite, ainsi qu'à l'observation des œuvres, il est rapidement apparu que les peintres nés après les années 1960 étaient profondément imprégnés par la culture cinématographique. Cette imprégnation se lisait tant dans la matérialité des tableaux que dans les échanges avec artistes, nombreux à accorder au cinéma une place centrale dans leur travail.

Il s'agit sans doute d'un phénomène générationnel : une cinéphilie⁵ qui, à partir des années 1960, a pris une ampleur nouvelle grâce à l'essor de la télévision et à la transposition du modèle des ciné-clubs — lesquels, quittant progressivement les espaces public, ont investi les chaînes télévisuelles. À partir de cette observation, l'étude de la cinéphilie s'est avérée essentielle pour analyser les représentations visuelles et les pratiques culturelles des artistes rencontrés. Ainsi, les entretiens conduits avec les artistes ont constitué l'une des bases de notre recherche. Ils suivaient un ensemble de questions récurrentes telles que réalisateurs et films de référence ou modalités de visionnage (en salle, à la télévision, sur d'autres supports). Ces données sociologiques nous ont permis d'identifier les particularités de chaque artiste et de dégager plusieurs logiques récurrentes.

Alors que, dans les années 1960, la relation entre peinture et cinéma demeurait conditionnée par une distance « physique » entre les deux médiums, l'émergence de nouveaux modes de visionnages — l'apparition du magnétoscope à la fin des années 1970, suivie par la diffusion du DVD dans les années 1990, puis par l'avènement d'Internet — a rendu l'accès aux films beaucoup plus immédiat. Cette nouvelle accessibilité a familiarisé de nombreux artistes avec la culture audiovisuelle bien avant leur initiation à la peinture, comme en témoignent les

⁴ Entretien avec Stéphane Pencreac'h. Annexe 1, p. 32

⁵ Antoine de Baecque définit la cinéphilie en tant qu'un « système d'organisation culturelle engendrant des rites de regard, de parole, d'écriture » (DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944 – 1968*, Paris, Hachette littérature, 2005, p. 14)

parcours d'Eric Fischl, de David Salle et de Julian Schnabel.⁶ Ces trois artistes entretiennent chacun un rapport singulier au cinéma, qui dès l'enfance apparaît comme un monde à part, un univers fascinant, un « échappatoire [...] plus réel que la vie à la maison »⁷, selon Julian Schnabel. Auteur de huit longs métrages, Schnabel constitue un cas exemplaire de peintre ayant su concilier, de façon continue, pratique picturale et réalisation cinématographique. Révélés à la fin des années 1970, Fischl, Salle et Schnabel sont devenus des modèles de liberté et d'audace pour une génération de jeunes peintres français qui, quelques décennies plus tard, ont lancé leur propre carrière.

Dans notre étude, nous avons choisi d'accorder une attention particulière aux œuvres d'Eric Fischl et de David Salle, en laissant volontairement de côté celle de Julian Schnabel. Notre mise à distance de son œuvre s'explique d'abord par le fait que le lien entre peinture et cinéma chez Schnabel a déjà fait l'objet d'analyses approfondies, notamment à travers l'exposition *Julian Schnabel : Art and Film*, organisée en 2010 par le commissaire et historien de l'art canadien David Moos à Art Gallery of Ontario⁸. Elle répond également à notre volonté de mettre en lumière des correspondances plus discrètes, plus latentes, dans le rapport au cinéma qui traverse les œuvres d'Eric Fischl et de David Salle — un aspect encore relativement peu étudié à ce jour.

Au fil de nos recherches, d'autres artistes, français et internationaux, ont enrichi notre corpus. Leur sélection s'est souvent opérée de manière intuitive, par résonances thématiques ou par affinités personnelles. Ainsi, nous avons découvert le travail de Nazanin Pouyandeh grâce à Stéphane Pencreac'h, les deux artistes étant liés par une relation d'amitié et ayant

⁶ Eric Fischl déclare : « J'ai grandi avec la télévision, qui diffusait surtout, à l'époque, de vieux films, ou parfois des dessins animés et *Howdie Doodie*. J'ai vu la télévision et le cinéma bien avant de découvrir la peinture ; j'ai donc grandi avec cela ». Original : « I grew up with television, which was mostly, at that time, old time movies, or there'd be cartoons and Howdie Doodie. I saw TV and film long before I saw painting, so I grew up on that. ». BARRY, Robert, "Suburban Gothic : An interview with Eric Fischl", *The Quietus*, 4 mars 2018, [en ligne], <https://thequietus.com/articles/24148-eric-fischl-presence-of-an-absence-interview> [consulté le 27 septembre 2025] ; Julian Schnabel : « Je suis un cinéphile, je ne suis jamais allé dans une école de cinéma mais j'ai vu beaucoup de films et j'ai beaucoup voyagé, j'ai appris comme ça. Les cinéastes ont été mes professeurs ». STRAUSS, Frédéric, "Julian Schnabel : « At Eternity's gate », n'est pas un film pour expliquer Van Gogh, mais pour le voir », *Télérama*, [en ligne], <https://www.telerama.fr/cinema/julian-schnabel-at-eternitys-gate-nest-pas-un-film-pour-expliquer-van-gogh.-mais-pour-le-voir,n6133249.php> [consulté le 27 septembre 2025]

⁷ « Aller au cinéma était pour moi une échappatoire. Et peindre était assurément une échappatoire. Le cinéma était plus réel pour moi que ma vie à la maison. Quand je peins ou que je fais ce genre de choses, j'échappais à la banalité de la vie chez mes parents ». MOOS, David, *Julian Schnabel: art and film*, publié à l'occasion de l'exposition Art gallery of Ontario, Toronto, 1 September 2010 - 2 January 2011, Toronto, Art gallery of Ontario; New York, 2010, p. 116

⁸ MOOS, David, *Julian Schnabel : art and film*, publié à l'occasion de l'exposition Art gallery of Ontario, Toronto, 1 September 2010 - 2 January 2011, Toronto, Art gallery of Ontario; New York, 2010

exposé ensemble à plusieurs reprises, tandis que le travail de Jonathan Wateridge nous a été signalé par Thomas Lévy-Lasne au cours d'un entretien.

Nous avons retenu les artistes pour lesquels la question du cinéma nous paraissait pertinente et dont les œuvres permettaient d'approfondir des thématiques telles que la représentation des événements historiques contemporains, la fascination pour les motifs eschatologiques, la sexualité, la réalisation de tableaux à partir de mises en scènes inspirées de dispositifs du tournage cinématographique, ou encore le recours au collage. Ces axes ont guidé notre démarche, sans que d'autres critères, extérieurs à notre problématique, ne viennent en brouiller les lignes directrices.

Ainsi, la nationalité et le genre des artistes n'ont pas constitué un axe central de cette étude. Dans un contexte marqué par les circulations et les métissages culturels et identitaire ⁹, de nombreux artistes quittent leur pays d'origine pour s'installer ailleurs, s'appropriant la langue, la culture et les usages locaux, tout en préservant certains aspects de leur héritage. Les parcours d'Ali Banisadr et de Nazanin Pouyandeh, tous deux nés en Iran mais vivant respectivement aux États-Unis et en France, illustrent cette dynamique d'hybridation identitaire.

Leurs œuvres et leurs témoignages montrent qu'au XXI^e siècle, un artiste est souvent moins attaché à son pays de naissance qu'à un espace global médiatique, qui ne se définit pas par une géographie fixe et tangible, mais par une réalité mouvante, fluide et transnationale : une « culture visuelle planétaire »¹⁰ forgée, comme le souligne Laurent Gervereau, par des images diffusées de manière « massive et indifférenciée : entre sport et musique, jeux vidéo ou journal télévisé »¹¹. Cette dimension imaginaire et dynamique renvoie à une conception anthropologique de l'image que l'on retrouve chez Aby Warburg, Hans Belting¹², ou encore Georges Didi-Huberman¹³.

Au cours de notre recherche, nous avons constaté que la réflexion croisée entre cinéma et peinture, tant sur le plan théorique que sur le plan empirique, a été majoritairement conduite par des figures masculines. Néanmoins, des artistes telles que Chantal Joffe, Elizabeth Peyton ou Marlene Dumas, parmi d'autres, ont exploré dans leurs œuvres l'influence de la photographie et du cinéma. La relative absence de femmes dans notre corpus n'est donc pas un

⁹ Voir notamment Édouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Paris, Gallimard, 1990), où il développe le concept de « créolisation », défini comme un processus dynamique de rencontre, de métissage et de transformation des cultures.

¹⁰ GERVEREAU, Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde, 2010, p.3

¹¹ *Ibid.*

¹² BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990

choix délibéré : elle reflète l'état des pratiques pendant la période étudiée. En revanche, cette lacune historique pourrait constituer le point de départ d'une recherche complémentaire.

Méthode

Dès les premières étapes de notre enquête, il nous a semblé essentiel d'interroger l'état de l'historiographie, afin de mieux cerner les enjeux formels de cette analyse transversale et dégager une méthode d'approche adaptée.

Bien que le cinéma a toujours entretenu un dialogue implicite avec la peinture, que ce soit à travers des tableaux vivants, la reconstitution de plans ou l'usage de la lumière, ce n'est véritablement qu'à partir des années 1980 que ce dialogue fait l'objet d'une relecture théorique approfondie.

En France, des penseurs —qu'ils soient historiens du cinéma, philosophes ou spécialistes de l'audiovisuels — tels que Jacques Aumont¹⁴, Raymond Bellour¹⁵, Alain Bonfand, Pascal Bonitzer¹⁶ ou Luc Vancheri dans la lignée des travaux de Peter Galassi¹⁷, se sont éloignés d'une lecture strictement iconographique. Ils ont mis en évidence une continuité historique et perceptive inscrivant le cinéma dans le prolongement des questionnements visuels hérités de la peinture¹⁸.

Jacques Aumont souligne notamment la place centrale du cadre, qu'il décrit comme une « filiation souterraine » et « un point essentiel entre les deux arts »¹⁹. Il propose ainsi de considérer Louis Lumière comme « l'un des derniers peintres impressionnistes de l'époque »²⁰, dans la mesure où ses vues filmées, à l'instar des œuvres de Manet ou de Renoir, construisent une iconographie de la bourgeoisie moderne. Par ailleurs, le cadrage de ces scènes, souvent

¹⁴ AUMONT, Jacques, *Œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989

¹⁵ BELLOUR, Raymond, *Cinéma et peinture : approches* (colloque, Chantilly, 22-25 juin 1987), Ivry-sur-Seine : Coliartco ; Paris : Presses universitaires de France, 1990

¹⁶ BONITZER, Pascal, *Décadres*, Paris, Les cahiers du cinéma-éditions de l'étoile, 1995

¹⁷ GALASSI, Peter, *Before Photography: painting and the Invention of Photography*, New York, Museum of modern art, 1981

¹⁸ Cette approche s'oppose à la conception bazinienne de la singularité et de la supériorité du cinéma sur les autres formes d'expression, en raison de sa capacité — bien qu'illusoire — à capturer le réel. Selon André Bazin, l'évolution des arts visuels culmine avec l'invention de la photographie, qui « achevant le baroque, a libéré les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance ». BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique » (1956), in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, les Éditions du Cerf, 1985, p. 12

¹⁹ AUMONT, Jacques, *op.cit.*, p.129

²⁰ *Ibid.*, p. 34

ouvert et débordant ²¹ vers l'hors-champ, n'est pas sans rappeler les toiles de Degas²² ou Caillebotte.

Cette continuité historique doit cependant être replacée dans le contexte plus large d'un changement profond des régimes perceptifs. Jonathan Crary a montré comment, depuis le XIX^e siècle, les mutations techniques et sociales ont transformé les conditions mêmes de la vision, en redéfinissant le rôle du spectateur et en inscrivant la perception dans des dispositifs optiques, scientifiques et culturels nouveaux²³. De son côté, Paul Virilio a insisté sur l'accélération des images et sur la « dromologie » qui caractérise la modernité visuelle, où la vitesse et la circulation instantanée des représentations bouleversent notre rapport au temps et à l'espace ²⁴.

Notre recherche s'est appuyée sur ces travaux et envisage le cinéma non comme une rupture dans l'histoire de la représentation, mais comme un dispositif visuel en continuité avec l'évolution de la tradition picturale depuis le XV^e siècle.

Toutefois, si les approches théoriques évoquées précédemment ont nourri notre réflexion, elles se consacrent majoritairement à la peinture des siècles antérieurs à l'invention du cinéma et, comme le souligne François Albera, abordent les relations entre cinéma et peinture « d'une manière intemporelle » ou « principalement contemporaine », ²⁵ tandis que l'analyse des œuvres s'effectue souvent « *in absentia* ou à l'aveugle ». ²⁶

Fondée sur l'examen d'œuvres contemporaines et enrichie par les échanges avec les artistes, cette étude a donc choisi de privilégier une attention aux détails et aux motifs récurrents présents dans les tableaux comme dans les films, préférant aux synthèses théoriques une lecture précise des correspondances visuelles et conceptuelles.

La méthode qui nous a semblé la plus adaptée est celle de l'intertextualité, telle que développée par Angela Dalle Vacche dans *Cinema and Painting : How Art is Used in Film*²⁷. L'autrice met en lumière les « contrastes thématiques, les similitudes iconographiques et les commentaires historiographiques »²⁸ qui se tissent entre cinéma et peinture, à travers l'analyse

²¹ *Ibid.*, p. 28

²² « Chez Edgar Degas, peintre et photographe à ses heures, la composition s'apparente à un cadrage, une mise en place dans les limites du viseur où les sujets apparaissent décentrés, sectionnés, vus du dessus ou en contre-plongée dans une lumière artificielle, souvent brutale, comparable à celle des réflecteurs dont se servent alors les professionnels de la photographie ». VIRILIO, Paul, *La Machine de vision*, Galilée, Paris, 1988, p. 43

²³ CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, J.Chambon, 1994

²⁴ VIRILIO, Paul, *Vitesse et Politique : essai de dromologie*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1977

²⁵ ALBERA, François, « Cinéma et peinture, peinture et cinéma », 1985. *Mille huit cent-quatre-vingt-quinze : revue d'histoire du cinéma*, n°54, 2008, p.2

²⁶ *Ibid.*, p.6

²⁷ DALLE VACCHE, Angela, *Cinema and Painting: How art is used in film*, Austin, Texas, University Press, 1996

²⁸ « Thus intertextuality enables thematic contrasts, iconographic similarities, and historiographic commentaries ». DALLE VACCHE, Angela, *op.cit.*, p. 3.

de huit films ²⁹ issus de contextes de production distincts, chacun renvoyant à des problématiques picturales spécifiques. Dans les situations où les influences directes et les intentions conscientes demeurent difficiles à établir, Angela Dalle Vacche privilégie l'étude des « contraintes » et des « affinités »³⁰ culturelles et stylistiques reliant peintres et cinéastes, même en l'absence de tout contact direct entre eux — une approche que nous avons également adoptée pour notre recherche.

Les reprises picturales précises de séquences cinématographiques étant relativement rares, nous avons porté notre attention sur les thématiques et les idées que films et tableaux partagent souvent de façon inconsciente. Ces références ont été identifiées à la fois à grâce aux entretiens — où certains exemples revenaient de manière récurrente — et par le biais de recherches menées dans l'histoire du cinéma. Nous avons ainsi constaté qu'un film ou un cinéaste pouvait « rassembler » plusieurs peintres autour de lui, y compris ceux qui ne se connaissaient pas, en générant des convergences involontaires et des coïncidences visuelles.

Des œuvres telles qu'*Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, ou encore l'univers de cinéastes comme David Lynch, Michelangelo Antonioni et Jean-Luc Godard — autant de figures que l'on peut qualifier, au sens complexe du terme, d'« auteurs »³¹ — se sont imposées comme des références majeures dans les années 1980. Comme en témoignent certains artistes, tels que David Salle ou Pierre Moignard, ces réalisateurs exerçaient alors une influence plus marquante sur leur génération que les artistes contemporains. Cette affirmation, qui traduit une posture subjective, doit toutefois être nuancée : elle s'inscrit dans un contexte où le cinéma apparaissait comme un espace d'innovation plus stimulant, tandis que la scène picturale demeurait encore marquée par certains dogmatismes formels.

²⁹ Angela Dalle Vacche évoque les cours de peinture de Vincente Minnelli à Chicago Art Institute du réalisateur de *American in Paris* (1951), dont de nombreuses scènes de danse s'inspirent de tableaux de Renoir, Rousseau et Toulouse-Lautrec. Elle établit également un parallèle entre deux contemporains, Jackson Pollock et Minnelli : sans affirmer une influence directe, elle suggère un lien thématique, notamment à travers leur intérêt commun pour le surréalisme. Dans son analyse du *Désert rouge* (1964) de Michelangelo Antonioni, elle étudie la fonction de la couleur et de l'architecture dans la représentation des rapports entre hommes et femmes, de l'isolement émotionnel et du paysage industriel.

³⁰ « Thus, in my analysis of *An American in Paris*, I cannot speak of direct influence or conscious intentionality but only of meaningful cultural constraints or affinities, which the parallel of Pollock and Minnelli helps to illuminate, regardless of any recorded contact between the two ». DALLE VACCHE, Angela, *op.cit.*, p. 5

³¹ « Dès qu'un cinéaste est reconnu comme un auteur, son nom propre devient un instrument de communication entre cinéphiles. Une expression comme « j'ai été voir un Hitchcock » a non seulement un sens, mais aussi une valeur culturelle ». GAUTHIER, Christophe, VEZYROGLOU, Dimitri, JUAN, Myriam, *L'auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie* (actes du colloque de l'université Paris 1 (équipe d'accueil HiCSA), 6-8 décembre 2007), Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013, p. 21

David Salle se souvient notamment de l'impact de la séquence d'ouverture d'*Apocalypse Now* : « C'était un grand moment dans l'histoire du cinéma. Ce n'était pas une source directe pour la peinture, mais cela m'a fait sentir que je me trouvais dans la bonne direction ». ³² En caractérisant la situation artistique des années 1980, il ajoute : « C'était comme si l'art avait été vidé par le formalisme, et que nous devions retourner au puits pour voir ce que nous pouvions y remettre. Godard était plus grand que Warhol »³³.

En France, à la même époque, Pierre Moignard exprime une admiration similaire, évoquant non seulement Godard, mais aussi Fellini, Fassbinder et Pasolini. « Ils étaient beaucoup plus importants pour moi que les peintres actuels. [...] Le seul artiste, qui a mes yeux, avait un rapport équivalent est Picasso »³⁴, a affirmé l'artiste, montrant combien, pour sa génération, le cinéma et pu constituer un horizon de référence parfois plus inspirant que la peinture contemporaine elle-même.

En menant cette recherche, nous avons pris conscience de l'intérêt qu'il y aurait à développer un enseignement croisé associant l'analyse des œuvres picturales et cinématographiques, non plus comme deux disciplines séparées — comme c'est encore trop souvent le cas —, mais en envisageant la possibilité de penser un tableau à travers un film, et inversement. Cette approche transversale est d'ailleurs partagée par Angella Dalle Vache et l'historien de l'art belge Steven Jacobs³⁵.

Après avoir défini la méthode, nous avons été confrontées à une autre difficulté, qui s'est progressivement imposée comme l'un des enjeux même de notre recherche. Croyant

³² « Remember the scene in *Apocalypse Now* where Martin Sheen's head is in the corner of the screen and superimposed over that is a ceiling fan in the room that he's having hallucinations in? The fan turns into helicopter blades and the soundtrack is the Doors' "This Is the End". It's a great moment in the history of cinema, I think... That was 1979. It was not the actual concrete source for... painting but it made me feel so clearly that I was on the right track ». David Salle cite dans SANDLER, Irving, *Art of postmodern era: from the late 1960 to the early 1990*, New York, IconEditions, 1996, p. 237

³³ « The most interesting things were happening in performance, installation, and theater. It was as though art had been emptied out by formalism and we had to go back to the well and see what could be put back in. Godard was bigger than Warhol ». ROSENBLUM, Robert, "80's Then David Salle Talks to Robert Rosenblum", *Artforum*, mars 2003, p. 74)

³⁴ Entretien avec Pierre Moignard. Annexe, p. 24

³⁵ « [...] Encore aujourd'hui, le cinéma est pratiquement absent du programme d'études ou du champ d'action de la plupart des historiens et des critiques d'art. Dans une large mesure, c'est simplement le résultat de traditions institutionnelles obstinées. En tant que phénomène universitaire, les études cinématographiques se sont généralement développées dans le contexte des départements de littérature ou de communication, en dehors du domaine de la recherche en histoire de l'art. Aujourd'hui encore, de nombreux étudiants en histoire de l'art sont initiés aux arts visuels du XXe siècle sans aucune référence à Murnay, Vetrov, Godard ou Bazin. De nombreux manuels d'histoire de l'art semblent ignorer le fait que des artistes canoniques tels que Marcel Duchamp, Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, Andy Warhol et Robert Smithson ont utilisé le film comme une composante inhérente à leurs pratiques artistiques et que des historiens de l'art de premier plan tels qu'Erwin Panofsky, Rudolph Arnheim, Pierre Francastel ou Henri Focillon ont écrit des essais déterminants sur le film ». JACOBS, Steven, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 9

naïvement, au début de notre étude, pouvoir établir des correspondances visuelles précises entre tableaux et films — ce qui, avec le recul, aurait sans doute conduit à un résultat réducteur, voire ennuyeux ³⁶ —, nous nous sommes rapidement heurtés, d'une part, à la réticence des peintres eux-mêmes face à ce type d'approche citationnelle, et d'autre part, à la nature profondément incertaine et insaisissable des mécanismes de perception et de mémorisation.

Au-delà d'une analyse historique rigoureuse, de l'étude d'archives et de la collecte de sources, il existe un seuil que le raisonnement ne peut franchir : celui où l'image relève du champ onirique, de l'intime et de l'inconscient. Après le visionnage d'un film, il n'en subsiste souvent que des fragments — des bribes d'images arrachées à leurs mondes d'origine — qui resurgissent de manière aléatoire et se confrontent à d'autres souvenirs. La mémoire conserve parfois certaines séquences dont le titre ou l'intrigue nous échappent. Ces fragments visuels refont surface de façon imprévisible, se mêlant à d'autres souvenirs ou événements, qu'ils relèvent de l'expérience personnelle ou de la mémoire collective.

Contemporain de l'émergence de la psychanalyse, le cinéma a souvent été rapproché du rêve³⁷, notamment en raison de la difficulté qu'il partage avec celui-ci à laisser dans la mémoire une trace claire et ordonnée. Il a également été associé à l'hypnose³⁸. Dans les deux cas, ce qui demeure relève moins d'une narration structurée et cohérente que d'impressions fragmentaires, qui renvoient à « notre subjectivité »³⁹. Comme le souligne Hugo Clémot dans son commentaire du livre de Stanley Cavell, « il s'agit de se connaître soi-même en cherchant à décrire son expérience du cinéma »⁴⁰, insistant sur l'importance non seulement des impressions ressenties pendant le visionnage, mais aussi celles qui persistent à posteriori. Ces impressions, à l'instar des rêves ou des contenus refoulés de l'inconscient, ne prennent véritablement à extérioriser par le langage ou la création artistique.

C'est dans cette zone liminale, entre mémoire, rêve et interprétation, que s'inscrit notre étude. Un espace où l'on ignore — pour soi-même, et plus encore pour autrui — les raisons

³⁶ « Rien ne m'ennuie davantage, je crois, que la citation picturale dans les films » (p. 10) ; « l'image de film n'est jamais si éloignée du geste pictural qu'en ces occasions où elle cite des tableaux » (p. 16). AUMONT, Jacques, *Œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989

³⁷ Stanley Cavell souligne que nous avons autant de mal à nous souvenir d'un film que d'un rêve. CAVELL, Stanley, « Choses vues et entendues », dans *La projection du monde : réflexion sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999, p. 43

³⁸ Voir Raymond, BELLOUR, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, Pol. Collection « Trafic », 2010

³⁹ CAVELL, Stanley, *op.cit.*, p. 50

⁴⁰ CLÉMOT, Hugo, *La philosophie d'après le cinéma. Une lecture de La projection du monde de Stanley Cavell*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 26

qui font surgir tel « souvenir-écran »⁴¹, pour reprendre l'expression freudienne, ou ces souvenirs involontaires chers à Proust. Dans notre approche, le cinéma est envisagé comme un véritable laboratoire d'expérimentation, où chaque film s'apparente à une fouille archéologique du vécu et de l'imaginaire, pour reprendre les termes d'Alain Fleischer dans *Les Laboratoires du temps*⁴².

Si plusieurs penseurs, de Freud à Proust, en passant par Paul Valéry, Walter Benjamin, Henri Bergson ou encore Maurice Merleau-Ponty, ont exploré les mécanismes de la mémoire, de la perception et des réminiscences, certains travaux plus récents ont nourri notre démarche et ouvert de nouvelles pistes d'analyse. Analyser une peinture, non pas en l'observant frontalement, mais en la mettant en relation avec d'autres images et d'autres références, revient à ouvrir, par le biais des mots, de nouveaux espaces de pensée, tout en questionnant les frontières même de ce que nous appelons l'art.

Deux auteurs, dont les réflexions s'inscrivent dans cette dynamique, méritent d'être mentionnés. Le premier, l'artiste et théoricien britannique Victor Burgin,⁴³ propose dans plusieurs de ses travaux de dépasser la notion d'« influence » au profit de celle de *re-viewing*⁴⁴, qu'il définit comme le moment où « l'on regarde une image tout en accueillant spontanément une autre à l'esprit »⁴⁵. Dans l'un de ses articles, il analyse le tableau d'Edward Hopper, *Office at Night* (1940), représentant une scène de bureau apparemment ordinaire — celle d'un patron et de sa secrétaire. Burgin convoque l'iconographie pornographique pour mettre en lumière les rapports entre sexualité et capitalisme, ainsi que pour proposer une lecture critique féministe. Ainsi, au-delà de sa dimension figurative, la toile de Hopper devient un objet d'étude à portée sociologique. On pense ici à Marc Ferro, qui invitait à « considérer les images telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour les mieux saisir ». Il proposait ainsi de voir un film « non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet », laquelle

⁴¹ Sigmund Freud développe la notion de « souvenir-écran » (Deckerinnerung) dans *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*, 1900), texte contemporain de l'invention du cinématographe. Ce concept désigne un souvenir infantile apparemment anodin, « couvert » par d'autres impressions plus significatives, mais refoulées, qui se sont superposées au fil des expériences ultérieures de la vie adulte.

⁴² FLEISCHER, Alain, *Les laboratoires du temps : essai*, Paris, Galaade éditions, 2008

⁴³ Après ses expérimentations des années 1970 avec des collages juxtaposant mots et images, Victor Burgin approfondit ses réflexions sur la perception et la mémoire dans l'ouvrage *Le film qui me reste en mémoire* (Paris/Milan, Éditions Mimésis, 2019) [éd. orig. : *The Remembered Film*, London, Reaktion Books, 2004].

⁴⁴ Victor Burgin introduit le terme *re-viewing*, que l'on peut traduire par « processus de revoir une image en la reconsidérant à la lumière d'autres images ou expériences mentales » (*Between*, Oxford, Basil Blackwell ; London, Institute of Contemporary Arts, 1986)

⁴⁵ BURGIN, Victor, "The Separateness of Things", Tate Papers, n°3, printemps 2005, [en ligne], <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/03/the-separateness-of-things-victor-burgin> consulté le 27 septembre 2025]

« ne vaut pas seulement par ce dont elle témoigne, mais par l'approche socio-historique qu'elle autorise », invitant ainsi à « comprendre non seulement l'œuvre, mais la réalité qu'elle figure ». ⁴⁶

Notre réflexion s'est également nourrie des travaux de Pierre Bayard, professeur de littérature française à l'université Paris 8 et psychanalyste, dont les écrits interrogent et renversent les points de vue conventionnels sur les œuvres et leurs interprétations. À la lecture de ses ouvrages, on découvre qu'il est possible de « parler des livres que l'on n'a pas lus » ⁴⁷, d'imaginer qu'une œuvre puisse puiser non seulement dans des idées qui l'ont précédée, mais également dans celles qui lui sont postérieures, ⁴⁸ et d'envisager qu'un art puisse se penser à travers un autre ⁴⁹. Cette approche, loin d'être novatrice, s'inscrit dans la lignée de penseurs tels que Jean-Louis Schefer, Hubert Damisch ou Daniel Arasse, qui ont su rendre l'analyse des images passionnante en dépassant la dimension exclusivement académique et savante.

Là où Victor Burgin évoque le concept de *re-viewing*, Pierre Bayard parle de « réécriture », comprise comme un processus de « désœuvrement interne aux œuvres ». Ce phénomène survient lorsque celles-ci sont relues par des penseurs extérieurs à leur champ disciplinaire, qui leur appliquent des notions transversales « qui ne sont propres à aucun art en particulier », mais qui, en même temps, « ont affaire avec tous » ⁵⁰ : telles que l'image, l'espace, le texte ou l'écriture, susceptibles d'éclairer tout autant la littérature, le cinéma ou la musique.

Gilles Deleuze rappelait que la rencontre entre deux disciplines ne survient pas lorsque l'une se contente d'analyser l'autre, mais lorsqu'elles se retrouvent confrontées à une problématique commune qu'elles doivent résoudre chacune avec leurs propres outils ⁵¹. C'est en redessinant sans cesse ses contours, ⁵² souligne Bayard, en rapprochant des éléments qui, à première vue, peuvent sembler étrangers les uns aux autres, qu'un art paraît « offrir – par ses modes de pensée, ses métaphores, ou les césures produites dans l'art qu'il commente — le lieu le plus juste ou le langage le plus approprié pour en parler » ⁵³.

⁴⁶ FERRO, Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Économies, sociétés, civilisations*, n°1, 1973, p.113

⁴⁷ BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris, Les Éditions de Minuit, 2007

⁴⁸ BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009

⁴⁹ BAYARD, Pierre, *Le détour par les autres arts : pour Marie-Claire Ropars*, Paris, Éditions l'Improviste, 2004

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9

⁵¹ « La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre ». DELEUZE, Gilles, « Le cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du cinéma*, n°380, février 1986, pp.25-32

⁵² BAYARD, Pierre, *op.cit.*, p.10

⁵³ *Ibid.*, p. 7

Structure et plan

Les œuvres d'Eric Fischl et de Stéphane Pencreac'h, que nous avons découvertes au début de notre recherche et que nous avons étudiées de près, ont constitué un fil conducteur de cette étude, comme le montre leur récurrence dans plusieurs chapitres distincts.

Le choix d'exposer en détail l'évolution de l'œuvre d'Eric Fischl tient à la singularité de son approche, particulièrement novatrice sur la scène artistique des années 1970. Dès ses débuts, il représente des scènes où se mêlent un érotisme ambigu et la banalité du quotidien de la banlieue américaine de son temps, à une époque où rien d'équivalent n'existe encore dans le champ pictural. Fischl se démarque à la fois des pratiques minimalistes axées sur l'objet, de la peinture hyperréaliste représentée par Chuck Close et Malcolm Morley, ainsi que des transformations de la représentation du corps féminin, qu'il s'agisse de la mise en scène distancée et ironique des *Untitled Film Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman ou de la frontalité sexuelle des *Fuck Paintings* (à partir de 1969) de Betty Tompkins, souvent associée à une dénonciation des stéréotypes pornographiques. Il devient ainsi l'un des premiers à introduire des situations chargées de narration et de dramaturgie, que l'on aurait plutôt attendues à l'écran ou dans la littérature.

Autodidacte, Stéphane Pencreac'h découvre l'histoire de la peinture dans les années 1980 grâce aux éditions Taschen. Il se souvient des volumes dont les couvertures reproduisaient la série *Plate Paintings* (1978-1983) de Julian Schnabel (fig.1) et ou du tableau *Birthday Boy* (1983) d'Eric Fischl (fig.287), tableau marqué par une tension sexuelle troublante, représentant un garçon observant une femme aux jambes écartées. « Aujourd'hui, il serait unimaginable de voir cela en couverture d'un livre d'art. Je ne suis même pas certain qu'on puisse la montrer tout court »⁵⁴, nous confie-t-il à propos du tableaux de Fischl. Dès ses premières expositions, organisées par ses propres moyens, Pencreac'h se voit souvent opposer cette remarque : « Un tableau, c'est une idée, monsieur »⁵⁵. À une époque marquée par une forte résistance au médium pictural, ses œuvres, saturées de références à l'histoire, à la psychanalyse, à la mythologie, au cinéma et à la littérature, dérangent par leur densité conceptuelle. « Il y avait une résistance phénoménale vis-à-vis de la peinture. Je citais Schnabel, Rauschenberg, et les

⁵⁴ Discussion avec Stéphane Pencreac'h

⁵⁵ LEVY-LASNE, Thomas, « Les apparences, épisode 44 : Stéphane Pencreac'h », [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=8_Q1P0c1muA [consulté le 2 octobre 2025]

conservateurs de musées me regardaient en me demandant de qui je parlais »⁵⁶, se souvient aujourd'hui l'artiste.

Une organisation strictement monographique ou exclusivement thématique de cette recherche aurait produit des découpages trop rigides, ne permettant pas au lecteur de faire émerger, entre les lignes, une réflexion plus souple et intuitive, précisément là où l'autrice n'a pas souhaité livrer d'indications explicites. En effet, l'impossibilité de nommer avec exactitude, de rendre compte selon une logique strictement rationnelle ou de structurer le propos de manière linéaire ne s'est pas seulement imposée comme objet d'étude : elle est devenue une expérience vécue au cœur même de la recherche et de la rédaction.

La densité du sujet et la diversité des approches possibles nous ont conduites à en refléter l'ampleur et la richesse dans la structure même de l'étude. Ainsi, l'analyse des phénomènes de collage nous a confrontées à des logiques d'écriture complexes, qui ont guidé l'élaboration du plan : celui-ci s'organise en grandes parties transversales tout en intégrant des chapitres monographiques, de manière à éclairer à la fois le contexte de création et le parcours singulier de chaque artiste. Un autre aspect inhérent à cette esthétique fragmentaire, caractéristique du collage, réside dans l'interchangeabilité des thèmes et des problématiques. Au sein d'un même corpus, plusieurs questionnements se croisent et se superposent, rendant toute classification rigide inopérante. Ainsi, les mêmes artistes auraient tout aussi bien pu apparaître dans plusieurs chapitres différents. Par exemple, les thématiques de la violence et de la catastrophe nucléaire, explorées par Robert Longo, s'appuient sur l'usage d'images trouvées : son travail peut être rattaché aussi bien à une réflexion sur l'histoire contemporaine qu'à une analyse du collage et de la réappropriation iconographique. De même, Jonathan Wateridge développe des scénarios eschatologiques tout en adoptant une démarche de fabrication des images proche des procédés de mise en scène cinématographique. Son œuvre aurait donc pu figurer aussi bien dans le chapitre « Vivre et peindre la fin du monde » que dans celui consacré à la peinture « fabriquée ». Enfin, la série *Par Passion* (2012) de François Boisrond, réalisée à partir de captures d'écran du film de Jean-Luc Godard, étudiée dans le chapitre « Le théâtre du décalé », pourrait tout autant être rattachée à la problématique de l'arrêt sur image, abordée à la fin de la partie « Peinture du « chapitrage » : promesse d'une éternité ».

« Les yeux formés par les films »

⁵⁶*Ibid.*

Dans le texte accompagnant sa dernière exposition à la galerie Thaddaeus Ropac à Paris en 2025, Alex Katz affirme concevoir ses œuvres en tenant compte des transformations perceptuelles du spectateur contemporain. « Les gens voient mes peintures avec des yeux formés par les films et les photographies dans les magazines »⁵⁷, déclare-t-il. L'émergence de la télévision dans les années 1960, et l'essor de nouveaux modes de visionnage et de diffusion des images, ont profondément marqué l'approche des artistes en matière de cadrage, de construction de l'espace pictural, ainsi que dans leur usage des couleurs et de la lumière. En retour, les spectateurs, confrontés à ces œuvres, les perçoivent également à travers un regard déjà formé par ces dispositifs visuels et les habitudes perceptives qu'ils instaurent.

Cette réflexion a été développée de manière approfondie dans l'historiographie anglo-saxonne, qui s'est très tôt intéressée aux relations entre l'évolution des dispositifs d'enregistrements visuel, la transformation des régimes perceptifs et leurs conséquences dans le champ artistique. Dans *Ways of Seeing* (1972), à l'origine une série d'émissions télévisuelles pour la BBC, John Berger reprend les réflexions de Walter Benjamin pour montrer, de façon ludique et accessible au spectateur profane, comment les techniques de reproduction et la circulation des images ont transformé la perception et l'interprétation des œuvres, une évolution qui ne cesse de s'amplifier depuis l'invention de la gravure.

Les quatre épisodes, d'une durée d'environ trente minutes chacun, ont ensuite été publiés dans un livre⁵⁸ comprenant sept essais, que l'on peut lire dans n'importe quel ordre, un nouveau regard sur l'histoire de l'art qui « désacralise » son approche académique, et que l'on retrouvera dans des livres de David Hockney.⁵⁹ Dans une toute autre perspective, à la fois savante et sophistiquée, Michael Fried⁶⁰ et Jonathan Crary⁶¹ étudient, à partir des années 1980, les transformations de la perception et la relation de l'œuvre à son spectateur. Crary analyse la manière dont l'évolution des dispositifs optiques reconfigure les polarités du vertical, de

⁵⁷ Alex Katz : « People see my paintings with eyes trained by seeing movies and photographs in magazines. I try to use the way these things alter the way people see as a key to the way I construct my paintings », Galerie Thaddaeus Ropac, *The Venice Paintings*, [en ligne], <https://ropac.net/exhibitions/738-alex-katz-the-venice-paintings/> [consulté le 27 septembre 2025]

⁵⁸ BERGER, John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Londres, 1972. Le livre est issu d'une série télévisée éponyme, composée de quatre épisodes de trente minutes, réalisée pour la BBC en 1972.

⁵⁹ HOCKNEY, David, *Savoirs secrets : les techniques perdues des maîtres anciens*, Paris, Seuil, 2006 ; HOCKNEY, David, GAYFORD, Martin, *Une Histoire des images : de la grotte à l'écran d'ordinateur*, Paris, Solar éditions, 2017

⁶⁰ Dans *Absorption and Theatricality* (1980), Michael Fried

⁶¹ Dans *Techniques of the Observer* (1990), Jonathan Crary prolonge la réflexion de Michel Foucault dans *Surveiller et punir* (1975), en s'intéressant à l'évolution de la relation entre l'œuvre et l'observateur, à une époque marquée par la transformation des dispositifs optiques. Il analyse notamment l'émergence des systèmes binoculaires, qui, dès la fin du XIXe, ne se contentent plus de solliciter le regard, mais créent une illusion d'immersion mobilisant également le corps du spectateur.

l'horizontal et de la profondeur, et favorise l'immersion du spectateur dans l'œuvre. Fried, pour sa part, met en relation les écrits de Diderot et la peinture française du XVIII^e siècle afin de dégager l'émergence de mises en scène qu'il qualifie d'« antithéâtrales » où les personnages semblent indifférents à la présence du spectateur. Ces dispositifs produisent un effet d'absorption du spectateur que Fried rattache aux « tableaux photographiques » de Jeff Wall et Thomas Demand.

« Pour beaucoup de gens, la télévision était plus réelle que le monde qui les entourait »⁶². Par ces mots, John Baldessari esquissait le portrait de sa génération, les baby-boomers (nés entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et le début des années 1960). David Salle, Robert Longo, Jean-Michel Alberola, Luc Tuymans et Pierre Moignard, ayant grandi avec l'avènement de la télévision puis avec l'émergence des plateformes de vidéo à la demande, intègrent, pour certains de manière volontaire, pour d'autres de façon plus implicite, les nouvelles manières de réaliser un film, de le présenter et de le percevoir, propres à « l'ère de l'écran ». ⁶³ Après la télévision et le magnétophone, la commercialisation de DVD entre 2000 et 2006, marque la « fin du visionnage linéaire », inaugurant ce que Alain Boillat désigne comme « culture du chapitre »⁶⁴.

« Nous sommes maintenant au DVD qui marque la fin du visionnage linéaire et le triomphe du chapitrage, avec le choix direct de votre séquence préférée », écrit l'acteur britannique Peter O'Toole dans l'éditorial d'un numéro hors-série de *DVDvision* (2001) consacré à l'édition de *Lawrence d'Arabie* (1962) ⁶⁵. Dans la première partie, intitulée « Peinture du "chapitrage" : promesse d'une éternité », nous mettons en parallèle l'évolution des supports de visionnage et les nouvelles logiques de perception et de communication qu'ils engendrent, avec la peinture réalisée à partir de « morceaux choisis »⁶⁶ — formule que l'on peut rapprocher tant des collages cubistes et de l'hypertexte informatique que de l'organisation d'un menu de DVD par chapitres. Ces évolutions technologiques suscitent une réflexion approfondie sur la mémoire : la mémoire non volatile, telle que l'illustre la *Read-Only Memory* (ROM), la mémoire humaine, aléatoire et fragile, et la mémoire collective, capable d'omettre et de reléguer dans l'oubli les tragédies du XX^e siècle.

⁶² John Baldessari cité dans RÖMER, Stefan, BALDESSARI, John, « Entretien », 6 octobre 2004, *Conceptual Paradise*, [en ligne], <http://conceptual-paradise.zkm.de/interview-baldessari/> [consulté le 29 septembre 2025]

⁶³ Laurent Gervereau désigne par l'expression « ère de l'écran » la période allant de 1960 à 2000. GERVEREAU, Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

⁶⁴ Voir l'article de Alain Boillat, *op.cit.*

⁶⁵ Cité dans BOILLAT, Alain, « Le DVD comme vecteur d'une culture du chapitre en contexte médiatique », *Itinéraires*, 2020-1, 2 octobre 2020, p. 5

⁶⁶ CHAPERON, André, « De la vérification extatique du fonctionnement des organes : Télévision et DVD », *Hors-champ*, n°6, 2001, p. 33

Walter Benjamin⁶⁷, Guy Debord⁶⁸, André Leroi-Gourhan⁶⁹ ou Giorgio Agamben⁷⁰ ont évoqué une atrophie des capacités visuelles, gestuelles et intellectuelles comme réaction du spectateur moderne face aux nouveaux outils de reproduction et de diffusion des images. Pourtant, ce sont ces mêmes « défaillances » qui ont, parallèlement, engendré des méthodes artistiques inédites, explorées tant dans le champ du cinéma que dans celui de la peinture.

Les techniques de montage employées par Jean-Luc Godard s'inscrivent dans la lignée des recherches d'Aby Warburg et de Sergueï Eisenstein, qui ont élaboré une pensée visuelle ouvrant sur des possibilités formelles inattendues. À l'instar de ces expérimentations, Jean-Michel Alberola, Pierre Moignard, Robert Longo et David Salle recourent au collage, appliqué à la structure visuelle de leurs toiles, qu'ils transposent également en constructions temporelles lorsqu'ils réalisent des films.

Après avoir étudié les logiques de vitesse et les failles qu'elles révèlent, le troisième chapitre aborde l'arrêt sur image. Au-delà d'un simple procédé technique, celui-ci revêt une dimension anthropologique : il permet l'observation plus analytique et ouvre la possibilité d'une enquête visuelle et mentale. Saisir une image, la mettre en pause, revient à pénétrer le corps d'une séquence, à la décortiquer, à l'analyser et à l'envisager autrement. Alors que les premier et deuxième chapitres interrogeaient la filiation « godardienne » dans les collages de David Salle, Jean-Michel Alberola ou Dalwood, le troisième chapitre se concentre sur *La Jetée* (1962) de Chris Marker et *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, exemples de ce que Gilles Deleuze qualifie d'« image mentale », une conception philosophique qui désigne une rupture avec la narration linéaire, « relâchement des liens sensori-moteurs, [...] d'un présent désinvesti »⁷¹ dans le cinéma d'après-guerre.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang V, 1936, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski en collaboration avec l'auteur, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937

⁶⁸ DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967

⁶⁹ LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole*, Paris, Éditions Albin Michel, 1964

⁷⁰ La perte de la gestualité « de la bourgeoisie occidentale », comme le note Giorgio Agamben, correspond à l'apparition des premières recherches scientifiques sur les troubles de la motricité, notamment la publication des *Études cliniques et physiologiques sur la marche* de Gilles de la Tourette en 1886. Parallèlement, Edward Muybridge, étudiant à l'Université de Pennsylvanie réalise à l'aide d'une batterie de 24 objectifs photographiques une série d'instantanés, tandis que Marey et Lumière commencent à tourner leurs premiers films à cette époque. Si la société a perdu ses gestes, dit Agamben, c'est au cinéma de les « réappropriés ». AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste », 1991, [en ligne], <http://derives.tv/notes-sur-le-geste/> [consulté le 29 septembre 2025]

⁷¹ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 278

A rebours d'une époque où la représentation picturale tend à se fragmenter et où nos rythmes de vies deviennent de plus en plus discontinues, plusieurs artistes manifestent un désir de renouer avec la fiction, la dramaturgie et la mise en scène. Cette démarche est au cœur de notre deuxième partie, intitulée « La caméra, l'écran et la peinture : une entraide ou une rivalité inévitable ? ». Dans le premier et le deuxième chapitre, nous analysons comment le recours à la caméra et l'omniprésence de l'écran ont, d'une part, transformé les conditions sociologiques de la pratique artistique et, d'autre part, suscité de nouvelles stratégies picturales. Pour certains artistes, la réalisation d'un film représente l'accomplissement d'un rêve longtemps fantasmé qui se traduit soit par des expérimentations ponctuelles, soit par une pratique parallèle à la peinture (Jacques Monory, Luc Tuymans, Pierre Moignard, François Boisrond, Jean-Michel Alberola), et, dans certains cas, par la réalisation de longs métrages de fiction (Julian Schnabel, David Salle, Robert Longo). Ces expériences s'alimentent à la fois du cinéma underground new-yorkais et de la Nouvelle Vague, dont les cinéastes utilisent des moyens simples et adaptés à des prises directes : caméra à l'épaule, son direct, commentaire. C'est particulièrement visible dans les films de Moignard et d'Alberola. Entre 1994 et 1997, plusieurs films signés par des peintres ou des photographes sont sortis à l'écran : *Cremaster I* (1994) de Matthew Barney, *Kids* (1995) de Larry Clark, *Johnny Mnemonic* (1995) de Robert Longo, *Search and Destroy* (1996) de David Salle et *Office Killer* (1997) de Cindy Sherman. Le chapitre « Un peintre à Hollywood : un rêve mis en scène » est consacré aux films de David Salle et Robert Longo, qui empruntent autant à Godard qu'à leurs propres œuvres picturales et s'inscrivent dans une logique d'appropriation.

Parallèlement à ces accomplissements effectifs, on observe d'autres modalités de mise en œuvre de ce désir de caméra. Éric Fischl, Jonathan Wateridge et François Boisrond ne réalisent pas de films à proprement parler, mais recourent à des mises en scène complexes mobilisant figurants, décors et direction d'acteurs, rapprochant ces entreprises d'un tournage de film indépendant. Les dispositifs ne servent que d'étapes préparatoires à la réalisation de ce que nous avons qualifié la « peinture fabriquée » et sont démontés à l'issue de ces tournages fictifs. Les tableaux de Fischl, Wateridge et Boisrond se distinguent par les « stratégies de déréglementation » propres à la création des années 1990 — que Catherine Grenier identifie comme « remake », « re-enactment » et « théâtralisation de l'image »⁷².

⁷² GRENIER, Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2014, p. 10. La mise en scène et la théâtralité sont également évoquées par Jacques Aumont comme des traits communs entre la peinture et le cinéma. Voir AUMONT, Jacques, *Œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989

Organisés en séries, ces tableaux se présentent comme des épisodes d'une série. André Gaudreault et François Jost rappellent, par ailleurs, que l'essor du DVD a coïncidé avec celui des séries télévisées, marquant non pas la disparition du récit audiovisuel, mais, au contraire, sa démultiplication et sa diversification⁷³. Ces tableaux s'inscrivent également dans la tradition de la photographie « directoriale » ou « mise en scène »⁷⁴, dans la lignée de Jeff Wall, Philip-Lorca diCorcia et Gregory Crewdson. Ce dernier, par exemple, a mobilisé près de 270 personnes, dont 38 acteurs, pour la réalisation de sa série *Beneath the Roses* (2003–2008) (fig. 431–433).

Les « commun diviseurs »

À l'occasion de la publication de *D'un siècle l'autre*⁷⁵, Régis Debray, dans un entretien pour France Culture, décrit une génération, comme « des communs diviseurs qui nous rassemblent », marquée par des « passions qui nous opposent mais ont en commun des repères identiques »⁷⁶. Dans un contexte paradoxal, marqué à la fois par l'omniprésence d'images sexualisant le corps féminin et par une critique féministe de plus en plus affirmée, certains artistes réinterrogent les représentations du désir. Ce constat rejoint la formulation de Susan Sontag dans *Against Interpretation* (1966) : « we need an erotic in art »⁷⁷.

La troisième partie, intitulée « De l'érotisme cathodique vers la pornographie filmée », aborde ces contradictions en prenant pour point de départ l'œuvre d'Eric Fischl. Il élabore une dramaturgie visuelle nourrie de son vécu personnel, du cinéma et de la littérature de son temps, marqués par la relecture de Freud et par une autodérision propre à l'humour juif. Au fil de notre recherche, nous avons également découvert qu'il entretenait une amitié avec Mike Nichols : les films de Nichols, tout comme ceux de Robert Altman, lui ont appris à conjuguer humour et drame et à tourner en dérision les tensions sexuelles et les rapports de pouvoir tels qu'ils se manifestent dans la représentation visuelle des corps. Dès le début des années 1980, à une époque où Internet n'existait pas, les tableaux d'Eric Fischl mettent en lumière, par la proximité de la nudité avec la caméra et les écrans télévisuels peints, la mécanique d'enregistrement et

⁷³ GAUDREULT, André, JOST, François, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3 édition revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017

⁷⁴ COLEMAN, A.D. "The Directorial mode : notes toward a definition", *Artforum*, n°1, vol.15, septembre 1976

⁷⁵ DEBRAY, Régis, *D'un siècle l'autre*, Paris, Gallimard, 2020

⁷⁶ « Régis Debray traverse les siècles », France Culture, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/regis-debray-traverse-les-siecles-9884765> [consulté le 4 octobre 2025]

⁷⁷ SONTAG, Susan, *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966

de diffusion de l'intimité. Aborder celle-ci par dérision devient une autre stratégie possible pour figurer des sujets encore sensibles. David Salle, à travers la peinture, et Jeff Koons, avec la série *Made in Heaven* (déclinée en photographies monumentales, sculptures en marbre et en cristal), mobilisent tous deux l'imagerie pornographique, non pour l'exalter, mais pour en déjouer les conventions, oscillant entre ironie, kitsch et excès. Le chapitre s'achève sur des œuvres de Bruno Perramant et de Stéphane Pencreac'h, qui montrent combien, à l'ère d'Internet, et plus encore sur le Darknet, où la circulation des images pornographiques s'intensifie, la figuration picturale réaliste de l'érotisme demeure un sujet particulièrement sensible. Cette tension résonne avec les débats contemporains autour de *L'Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet⁷⁸, tableau-matrice des frontières entre beauté et obscène, comme l'avait souligné Hubert Damisch⁷⁹.

Après une période consacrée à l'élaboration des concepts liés au Moi et à la satisfaction des pulsions érotiques, Sigmund Freud atteint un tournant majeur de sa pensée avec *Au-delà du principe de plaisir* (1920)⁸⁰ élaborant une théorie des pulsions. Rédigé dans le contexte traumatique de l'après-Grande Guerre et peu après la mort de sa fille Sophie, ce texte introduit l'hypothèse des pulsions de destruction, que Freud désigne du nom grec *Thanatos*. Celles-ci ne s'opposent pas simplement aux forces de vie, regroupées sous le terme d'*Eros* — emprunté à la mythologie grecque⁸¹ —, mais apparaissent comme leur complément. Ce qui rend cette thèse particulièrement controversée tient à l'ambiguïté de ces deux pulsions : elles sont indissociables, chacune portant en germe l'autre. L'élan d'amour, par exemple, comporte toujours une dimension de possession susceptible de dériver vers la violence. Inversement, la pulsion de destruction peut se charger d'une énergie conservatrice tournée vers la protection de soi. Détruire l'autre devient alors, paradoxalement, une manière de se maintenir en vie — une idée que Freud reprend dans sa correspondance avec Albert Einstein, *Pourquoi la guerre*

⁷⁸ Lors de l'exposition *Lacan, quand l'art rencontre la psychanalyse*, qui a eu lieu au Centre Pompidou-Metz du 6 décembre 2023 au 27 mai 2024, la performeuse Deborah de Robertis a orchestré une action militante : les mots „Me Too“ ont été inscrits à la peinture rouge sur la vitre protégeant *L'Origine du monde* de Gustave Courbet, parmi quatre autres œuvres, et elle s'est approprié une broderie d'Annette Messenger (*Je pense donc je suce*, 1991).

⁷⁹ FRANCBLIN, Catherine, « Interview avec Hubert Damisch. La beauté est dangereuse », *Art press*, n°176, janvier 1993, p. 23

⁸⁰ Sigmund Freud introduit la théorie d'Éros dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905) et la développe plus précisément dans *Les pulsions et leurs destins* (1915).

⁸¹ Conscient que sa théorie dualiste, notamment dans sa dimension « biologique », ne rencontrerait que peu d'écho auprès de ses collègues psychanalystes, Freud se réjouissait de trouver un équivalent à ses réflexions dans la pensée d'Empédocle d'Agrigente. Celui-ci proposait une vision « cosmique » de l'univers et de l'âme, régis par deux principes fondamentaux — *Philia* (amitié) et *Neikos* (discorde) — « éternellement aux prises l'un avec l'autre [...] amour et lutte ». Freud découvre cette conception à travers l'ouvrage de Wilhelm Capelle, *Die Vorsokratiker* (1935), et la cite notamment dans « Analyse avec fin et analyse sans fin » (1937) ainsi que dans *L'Abrégé de psychanalyse* (1940).

? (1933). À la veille de la Seconde Guerre mondiale, les deux hommes s'interrogent sur la possibilité de délivrer l'humanité de la menace de la guerre. Einstein envisage une issue par la science, mais il s'avère que celle-ci non seulement ne saurait constituer une véritable solution, mais qu'elle risque, au contraire, de conduire la civilisation à sa propre disparition.

« L'histoire est la répétition, non pas d'événements similaires, mais d'une gestion de ces affects qui tournent autour de pas grande chose : la mort, la violence, la continuité de l'espèce, la sexualité »⁸², affirme Stéphane Pencreac'h. Les œuvres réunies dans la quatrième partie, intitulée « Éros et Thanatos : une relecture picturale contemporaine », montrent que, malgré la remise en cause des théories freudiennes dès les années 1960, celles-ci conservent leur pertinence dans la réflexion et le travail de certains artistes.

Dans le chapitre intitulé « L'histoire en trompe-l'œil », nous analysons comment les œuvres monumentales de Jonas Burgert dialoguent avec des scènes d'*Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola ; celles de Stéphane Pencreac'h renvoient aux films historiques, aux blockbusters hollywoodiens et à la science-fiction ; tandis que l'univers pictural d'Ali Banisadr se nourrit de l'imaginaire de Hayao Miyazaki. Bien que leurs approches et leurs sources iconographiques diffèrent, ces artistes s'inscrivent dans une tradition qui relie la peinture d'histoire, l'âge d'or du cinéma épique hollywoodien et le film catastrophe. Dans le chapitre « Vivre et peindre la fin du monde », nous explorons, à travers les œuvres des artistes cités précédemment, la persistance du mythe de la fin du monde qui resurgit à chaque moment de basculement historique, de crise politique, de catastrophe naturelle ou de pandémie. L'actualité récente, marquée par la pandémie de COVID-19, la guerre en Ukraine, ainsi que par les conflits persistants au Moyen-Orient, a ravivé ces imaginaires eschatologiques, comme en témoigne l'exposition *Apocalypse. Hier et demain*⁸³, organisée à la BnF en 2025.

« Les images qui viennent du fond de la nuit »

⁸² Stéphane Pencreac'h cité dans DESGRANDCHAMPS, Marc, LEYDIER, Richard, PENCREAC'H, Stéphane, *Échanges*, table ronde à l'auditorium du Musée des Beaux-Arts de Rennes, le 16 décembre 2016, à l'occasion de l'exposition *Échanges – Marc Desgrandchamps, Stéphane Pencreac'h* à la Galerie Art & Essai de l'Université Rennes 2, du 16 décembre 2016 au 16 février 2017 et au Musée des Beaux-Arts de Rennes du 16 décembre 2016 au 22 janvier 2017, Rennes, Art & Essai, Université Rennes 2 & Musée des Beaux-Arts de Rennes, cultureclub-studio x label hypothèse, 2018, p. 22-23

⁸³ *Apocalypse. Hier et demain*, Bibliothèque nationale de France (site François-Mitterrand), Paris, du 4 février au 8 juin 2025. Première grande exposition consacrée à l'Apocalypse, elle présentait près de 300 œuvres — manuscrits médiévaux, la tenture d'Angers, les gravures de Dürer, ainsi que peintures, sculptures, photographies, installations, extraits de films — provenant des collections de la BnF et de grandes institutions françaises et internationales.

Nous regardons les films, « les films nous regardent eux aussi »⁸⁴, observe le réalisateur Andrei Zviaguintsev. Dans cette perspective, le cinéma se déploie dans cette étude selon ce que Clélia Zernik désigne comme une « esthétique de la présence », marquée par une dynamique d'« emprise » ou d'« interpellation » du spectateur⁸⁵. Le film ne se réduit plus à sa seule « qualité d'objet », mais tend à devenir un « événement englobant »⁸⁶, impliquant directement celui qui le regarde.

Cette circulation constante entre l'écran et notre intériorité peut nourrir une identification intense, parfois au point de brouiller les repères identitaires, lorsque certains personnages deviennent des modèles provisoires de nos conduites.

Notre fascination pour le cinéma tient sans doute à cette capacité de nous confronter à ce qui, en nous, demeure opaque. Jean Clair l'a exprimé avec justesse à propos de l'invention des frères Lumière : « [Elle] renvoie à l'énigme de l'origine même : à ce qui fait que les images viennent à nous du fond de la nuit, qu'elles s'enlèvent sur un fond obscur, mais qui leur appartient, pour nous offrir l'illusion de la vie »⁸⁷.

À la fin de notre recherche, nous avons constaté qu'aucun tableau, aucun film, aucun artiste convoqué ici n'était le fruit du hasard. En apparence dictés par des critères esthétiques ou académiques, les choix des artistes et des œuvres résonnaient en réalité avec notre propre histoire intime — souvenirs, désirs, peurs et incertitudes.

Analyser ces œuvres revenait à interroger la manière dont peinture et cinéma traduisent les strates de mémoire collective et individuelle de leurs auteurs, tout en révélant nos propres projections affectives. Mettre des mots sur ces résonances intimes, c'était transformer des fragilités en ressources, affronter ses peurs et ses blocages par la force de l'écriture. Nommer ses vulnérabilités devenait une manière de s'en libérer, comme au fil d'un dialogue psychanalytique.

Ainsi, l'examen des relations entre cinéma et peinture s'est révélé, au-delà de l'enquête scientifique, un terrain pour sonder des questionnements plus anciens, longtemps enfouis. Ces œuvres, ces images, ces récits filmiques et picturaux sont devenus pour l'autrice autant de miroirs où retrouver, par fragments, quelques réponses aux tourments passés.

⁸⁴ CREUTZ, Norbert, « Andrei Zviaguintsev : « Les films nous regardent eux aussi », *Le Temps*, le 23 septembre 2014, [en ligne], <https://www.letemps.ch/culture/andrei-zviaguintsev-films-regardent-eux> [consulté le 27 septembre 2025]

⁸⁵ C'est à propos du cinéma de Jean-Luc Godard, marqué par la récurrence des « visages » qui « semblent percer l'écran » (p. 307), que Clélia Zernik souligne le passage d'une « esthétique de la représentation à une esthétique de la présence », ouvrant ainsi la voie à une approche phénoménologique du cinéma. ZERNIK, Clélia, *L'œil et l'objectif : la psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, J.Vrin, 2012, p. 308

⁸⁶ *Ibid.*, p. 311

⁸⁷ CLAIR, Jean, *Hubris, la fabrique du monstre dans l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2012, p. 27

« Quelques individus transforment les moyens de survie en moyens nouveaux.
Ce sont ces derniers que nous appelons art. »⁸⁸

Partie I. Peinture du « chapitrage » : promesse d'une éternité

Timothy D. Snyder, historien spécialiste de l'Europe centrale et de la Shoah, propose le concept de « politique de l'éternité », qui prend progressivement le relais de la « politique de l'inévitabilité » propre à l'époque d'avant 1990. Selon Snyder, le temps n'avance plus vers un progrès linéaire : il « cède la place au destin funeste » et se referme en cycles de menaces récurrentes, plaçant « une nation au centre d'une histoire cyclique de victimisation »⁸⁹. De plus en plus mobilisée par les historiens et philosophes, cette forme cyclique permet de penser de manière métaphorique le sentiment de déjà-vu historique. On en trouve un précédent chez Jean Baudrillard, qui parlait du « modèle orbital »⁹⁰ renvoyant à l'imaginaire de la bombe.

La forme cyclique est aussi celle du disque optique, devenu, entre 1990 et 2007, l'un des principaux supports de stockage de données numériques. À l'instar du design pop et des Rotoreliefs de Duchamp (1935) (fig. 2), cette forme devient, à partir des années 2000, un motif visuel récurrent. On la retrouve dans les tondi de Neo Rauch (1993–1994) (fig. 3) ou dans les *Vortex Paintings* de David Salle (2004) (fig. 4). Dans ce dernier exemple, les éléments s'enroulent en spirale au centre de la composition, rappelant à la fois les tornades du Kansas, territoire natal de l'artiste, et les effets produits par la rotation rapide d'un disque ou par des transformations générées par Photoshop. On perçoit la même logique dans le triptyque *Ran* (2013) d'Ali Banisadr (fig. 5) : chaque panneau déploie un véritable tourbillon pictural où

⁸⁸ Jean-Luc Godard dans *Le Livre d'Image* (2018)

⁸⁹ SNYDER, Timothy, « Vladimir Putin's politics of eternity », *The Guardian*, 16 mars 2018, [en ligne], <https://www.theguardian.com/news/2018/mar/16/vladimir-putin-russia-politics-of-eternity-timothy-snyder> [consulté le 30 septembre 2025]

⁹⁰ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p.58

figures et motifs, renvoyant à l'univers foisonnant de Bosch et de Bruegel, semblent emportés dans un maelström visuel. L'artiste précise : « Je voulais obtenir un effet numérique, comme si la technologie envahissait le monde naturel, le dévorait, le détruisait. »⁹¹ De même, l'exposition *Eternity*⁹² de Luc Tuymans à la galerie David Zwirner en 2022, dont le titre fait écho à la « politique de l'éternité » de Snyder, s'articule autour d'une toile représentant une forme sphérique rouge-orangée brûlante, évoquant, selon l'artiste, les expérimentations de Heisenberg sur la bombe (fig. 6).

Chapitre 1. Nouveaux supports, nouvelles logiques de perception et de communication

Les outils technologiques inventés par l'homme, que Marshall McLuhan qualifiait d'« extensions »⁹³ des organes humains, ne fonctionnent jamais de manière autonome⁹⁴ : ils interagissent en permanence, se concurrencent ou se réarticulent les uns par rapports aux autres⁹⁵. Comme le rappellent Jay David Bolter et Richard Arthur Grusin dans *Remediation*, « nous habitons désormais le cyberspace, tout comme les générations précédentes habitaient la nature, ou, avant elles, un monde théocentrique »⁹⁶. Ainsi, comme le suggèrent, Bolter et Grusin, « l'évolution actuelle de l'espace visuel et conceptuel de l'écran d'ordinateur reflète ainsi l'évolution de l'espace de la toile dans l'histoire de la peinture occidentale »⁹⁷. Dans ce chapitre, il s'agit d'observer la sensibilité de la peinture à l'égard des nouvelles logiques de

⁹¹ WEI, Lilly, “Ali Banisadr: interview”, *studio international*, 2 juin 2014, [en ligne], <https://www.studiointernational.com/ali-banisadr-interview> [consulté le 29 septembre 2025]

⁹² « Luc Tuymans. Eternity », 10 juin – 23 juillet 2022, Galerie David Zwirner, Paris, [en ligne], <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2022/luc-tuymans-eternity> [consulté le 3 octobre 2025]

⁹³ « Ce livre développe de façon récurrente l'idée que toutes les technologies constituent des prolongements de nos systèmes physiques et nerveux, destinés à accroître notre puissance et notre vitesse ». Original: « It is a persistent theme of this book that all technologies are extensions of our physical and nervous systems to increase power and speed ». McLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Londres / New York, éd. originale, consulté en ligne via PDF, [en ligne], <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> [consulté le 25 septembre 2025].

⁹⁴ Dans *Remediation: Understanding New Media*, Jay David Bolter et Richard Arthur Grusin affirment que « télévision, cinéma, infographie, photographie numérique et réalité virtuelle : notre culture reconnaît et utilise toutes ces technologies comme des médias ». Ils poursuivent : « Cette reconnaissance culturelle ne provient pas seulement de la manière dont chacune de ces technologies fonctionne en soi, mais aussi de la manière dont chacune d'entre elles est liée aux autres médias. Chacune participe à un réseau de contextes techniques, sociaux et économiques ; ce réseau constitue le média en tant que technologie ». Les auteurs définissent le média comme « ce qui remédie à quelque chose ». Selon eux, « il s'agit de ce qui s'approprie les techniques, les formes et la signification sociales d'autres médias et tente de les rivaliser ou de les remodeler au nom du réel. Dans notre culture, un média ne peut jamais fonctionner de manière isolée, car il doit entrer dans des relations de respect et de rivalité avec d'autres médias », (BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard Arthur, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), London, The MIT Press, 2000, p. 65).

⁹⁵, BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *op.cit.*, p.65

⁹⁶ *Ibid.*, p. 181

⁹⁷ *Idem.*

perception et de communication instaurées par chaque support de visionnage, de la télévision au DVD.

1. Gestes de vitesse

L'apparition de l'hypertexte le développement de la télévision constituent, selon notre hypothèse, deux phénomènes majeurs ayant contribué aux transformations formelles dans le champ pictural. Depuis les années 1950, on observe en effet une tendance croissante à juxtaposer des éléments disparates plutôt qu'à organiser la représentation selon une logique linéaire de cause à effet.

Reposant sur le principe de la mémoire associative et sur la mise en relation d'éléments hétérogènes, l'hypertexte⁹⁸ valorise l'autonomie de chaque segment d'information et autorise un accès non séquentiel aux contenus. Loin de se limiter au seul domaine informatique, ce mode d'organisation, qui favorise un parcours de type « collage », a profondément transformé plusieurs formes d'expression artistique. Littérature, cinéma et peinture, malgré les différences de temporalité qui structurent leur déploiement, partagent une capacité commune à organiser des signes, des images ou des mots. Toutes trois n'ont pas échappé aux bouleversements de leurs grammaires respectives — visuelles, sonores ou verbales — sous l'effet des logiques discontinues introduites par les avancées technologiques.

La télécommande, qualifiée par Claude Bursztein de « nouveau symbole phallique »⁹⁹, offrait aux premiers téléspectateurs, jusque-là contraints de se plier aux horaires fixes des salles de cinéma, une illusion de pouvoir et de liberté. Dans le sketch « Je zappe » (1994), Raymond Devos illustre de façon burlesque l'expérience chaotique du zapping télévisuel : en changeant sans cesse de chaîne, le visage de sainte Thérèse du documentaire consacré à sa vie mystique,

⁹⁸ Le terme « hypertexte » est avancé est par la sociologue américain Ted Nelson en 1965. Il s'agit d'une structure permettant de stocker et d'organiser l'information sous forme d'index (structure chargée d'ordonner et de tirer des données afin de pouvoir les retrouver rapidement la rendant instantanément accessible à tous). Basé sur le principe de la mémoire associative, l'hypertexte est pensé comme un « prolongement de la mémoire » et fonctionne en suivant des « pistes » qui relient différents éléments via un système de « liens ou de nœuds ». Utilisé également pour organiser les informations numériques, comme sur les CD-ROM ou les DVD, il permet un accès « non séquentiel » et « non linéaire » au contenu informatique. Bien que popularisé dans les années 1960, l'origine de l'hypertexte remonte à une machine intitulée *Memex* imaginée en 1945 par le professeur de MIT Vannevar Bush qu'il décrit dans un article de 1945 « As we May think ». Difficilement réalisable à l'époque, *Memex* a inspiré les scientifiques pour le développement d'Internet et le fonctionnement du numérique, conçu sur le principe de « l'indexation ». ANIS, Jacques, « L'hypertexte comme hypermétaphore », *Linx*, 40, 1999)

⁹⁹ BURSZTEIN, Claude, « La pensée hypertexte », *Le Coq-héron*, n°176, 2004, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2004-1-page-130.htm> [consulté le 29 septembre 2025]

se transforme en celui d'Emmanuelle, héroïne du long-métrage érotique de Just Jaeckin, classé X.¹⁰⁰

Après la télévision, ce mode de consommation discontinu et frénétique s'est prolongé dans la navigation sur Internet, dont le néologisme *surfing* en illustre bien la logique. Au-delà de la simple habitude de changer de chaîne, le *zapping* est devenu un phénomène social caractérisé par une insouciance qui frôle parfois l'indifférence. Submergés par une consommation instantanée et par une profusion d'options accessibles en un clic, on en vient à « zapper » des événements ou des informations autrefois considérés comme essentiels. Amitiés, relations amoureuses : peu à peu, la vie se fragmente et se déroule au rythme effréné des écrans et des dispositifs numériques, dominée par la logique de la substitution permanente et de l'éphémère.

1.1.David Salle : des « références croisées sans index »

Les toiles de David Salle sont composées d'éléments si disparates qu'il devient presque impossible de les décrire de manière cohérente. Bien que le spectateur puisse y reconnaître certains motifs — un fragment publicitaire, une portée musicale (fig.7), des personnages en costume d'Arlequin ou encore des bulles de bande dessinée vides (fig.8) — leurs disposition au sein d'une même toile défie toute logique apparente.

Les critiques ont souvent rapproché les œuvres de Salle des effets produits par le visionnage télévisuel. Sanford Schwartz a ainsi vu, dans la manière dont l'artiste agence formes, lignes et couleurs, un équivalent pictural de ce nouveau régime visuel :

« Ce n'est peut-être qu'au cinéma que nous avons vu quelque chose comme l'effet doux et diaphane qu'il obtient, des images différentes qui simultanément dérivent vers d'autres images et s'élèvent à partir d'autres images. C'est la télévision, bien plus que le cinéma, qui semble saturer son travail. Sa méthode de construction d'une image rappelle la façon dont, à la télévision, dans un quart d'heure donné, des images clignotent, qui sont différentes les unes des autres en termes de texture et d'importance et qui, pourtant, semblent égales en poids et en valeur »¹⁰¹.

¹⁰⁰ DEVOS, Raymond, « Je zappe (Live officiel à l'Olympia 1994) », *Youtube*, 20 août 2021, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=fbXq1tmqrrQ> [consulté le 26 septembre 2025]

¹⁰¹ « Perhaps only in movies have we seen something like the gentle and diaphanous effect he gets, of different images simultaneously drifting back into and rising up from other images. It's television, though, far more than movies, that his work seems to be saturated with. His method of constructing a picture recalls the way on TV in any given fifteen-minute period images flash but that are different from one another in texture and importance and yet come to seem equal in weight and value ». SCHWARTZ, Sanford, « The art world. David Salle », *The Newyorker*, 1984, p. 107

Bien que Salle ait souvent revendiqué son intérêt pour la « simultanéité du montage cinématographique », cherchant à exprimer en peinture « la fluidité et la surprise de la connexion des images »¹⁰², les rapprochements de son œuvre avec le fonctionnement télévisuel l'agacent particulièrement. Alors que son contemporain Robert Longo affirme avoir besoin de travailler entouré des sons et d'images, Salle, quant à lui, trouve la meilleure concentration dans le silence. « Je suis un phobique du bruit et je ne peux pas faire deux choses à la fois. [...] Les images que j'utilise dans mon travail sont spécifiques, elles ne sont pas aléatoires. Elles ne viennent pas de partout, elles viennent de certains endroits »¹⁰³.

Ces « certains endroits » proviennent de sa mémoire visuelle : sans classement ni hiérarchie, elle se compose d'un ensemble de références picturales, de Caravage à Francis Picabia, de Jasper Johns à Bruce Nauman, et cinématographiques : *Lolita* (Kubrick), *Apocalypse Now* (Coppola) et les films de Douglas Sirk. Dans un entretien, Salle confie son admiration pour les premiers films de Jean-Luc Godard, qu'il juge « beaux et romantiques ». Il ajoute toutefois que c'est surtout la période post-1980, lorsque Godard introduit ce que Salle appelle une « véritable cruauté », qui l'a profondément marqué :

« Cela a été l'une des choses les plus merveilleuses de ma vie que de réaliser qu'il y avait là un artiste mûr qui pouvait franchir la ligne en territoire interdit, et pas à la manière de Genet, pas à la manière d'un écrivain surréaliste, mais à la manière d'un homme moderne, d'une personne moderne qui a des choses à dire »¹⁰⁴.

La modernité du cinéma de Jean-Luc Godard, devenu une figure de référence pour les peintres de la génération de Salle, s'exprimait à la fois à travers les personnages qu'il mettait en scène — jeunes, audacieux et intrépides —, l'usage novateur de la caméra et du montage, mais surtout dans l'expérimentation radicale qu'il a menée avec la narration cinématographique¹⁰⁵ et le langage à partir des années 1980. « [...] oui j'aime le langage et c'est pour ça que

¹⁰² SALLE, David, « Ever since I started painting, I have tried to get the fluidity and surprise of image connection, the simultaneity of film montage, into painting. », *Galerie Thaddaeus Ropac*, [en ligne], <https://ropac.net/fr/exhibitions/21-david-salle-selfironing-pants-and-other-paintings/>

¹⁰³ « In the first place I don't watch TV, and I never play video games; I'm a noise phobe and I can't do two things at once. [...] The images I use in my work are specific; they're not random. They're not from all over the place; they're from certain places ». BRAITHWAITE, Hunter, «David Salle», *The Brooklyn Rail*, 6 mai 2015

¹⁰⁴ « It was absolutely one of the most wonderful things in my life to realize that here is a mature artist who could cross the line into forbidden territory, and not in the way of Genet, not in the way of a surrealist writer, but in the way of a modern man, a modern thinking person ». SCHJELDAHL Peter, «David Salle Interview», *Journal, Contemporary art magazine*, février 1981, p. 19

¹⁰⁵ Jean Luc Godard : «Au départ, le scénario n'existait pas. L'arroseur arrosé, par exemple, n'avait pas de scénario —, c'était une situation imaginée en bloc. Le scénario est arrivé quand le cinéma a commencé à avoir du succès. Pour faire les comptes, il a fallu engager un comptable : combien de films achetés, de films produits, de films

j'aime Godard qui est tout langage », écrivait Louis Aragon dans le texte « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard »¹⁰⁶, publié à la sortie de *Pierrot le fou*.

À partir des années 1960, Jean-Luc Godard multiplie les accidents de langage, les incohérences assumées, jouant sur l'inversion des allusions cinéphiliques, musicales, littéraires ou picturales. Jean Collet propose de s'écarter du terme « pastiche », trop souvent associé à cette esthétique godardienne, au profit celui de « référence », entendue comme une manière de saisir « la genèse d'une pensée, d'un dialogue »¹⁰⁷.

Dès premiers films, où le langage fonctionnait encore comme un instrument critique, l'œuvre de Godard a progressivement évolué vers une mise à distance, voire un rejet des formes classiques de la langue verbale ; *Histoire(s) du cinéma* (1988), *Adieu au langage* (2014) et *Le Livre d'image* (2018) en constituent l'aboutissement.

Chez Godard, le montage s'apparente à une nouvelle forme de syntaxe. Sa manière de juxtaposer images et sons, citation de films, de tableaux ou de textes, peut être rapprochée d'une organisation linguistique sophistiquée. La succession des séquences fonctionne comme l'enchaînement des phrases : les ruptures sonores, les variations du débit de la voix off et l'usage fréquent de deux pistes audio superposées assurent une véritable ponctuation. La superposition des mots sur des images aux couleurs dérégées, parfois en négatif, produit un effet analogue au fonctionnement de la mémoire humaine : bribes de phrases entendues, passages lus ou images entrevues, privés de couleurs et de contours stables, resurgissent dans la mémoire de la même manière que Godard les fait voir et à entendre dans ses films.

Dans les tableaux de David Salle, une logique comparable se met au service de la peinture qui, plutôt que de suivre un agencement linéaire, propose au regard des dérives, des confrontations et des décalages. L'artiste lui-même souligne que ses « éléments constitutifs sont des comparaisons visuelles ou des contrepoints : comparaisons d'échelle, de couleur, d'image, de placement, de texture, de direction, de vitesse, de densité, d'ouverture ou de fermeture ». Une peinture chez Salle fonctionne comme « une série de relations chevauchantes,

vendus, etc. Ensuite, avant chaque journée de tournage, le comptable entendait autour de lui des choses comme : “demain, je vais avoir besoin de deux chiens, de trois policiers, de quatre voitures, etc.” Alors le comptable s’est mis à comptabiliser, et cette comptabilité est peu à peu devenue une sorte de scénario — et éventuellement, c’est devenu l’obligation du scénario » (Jean-Luc Godard, « À voix nue : entretien avec Jean- Luc Godard par Noël Simsolo », *France Culture*, 20–24 novembre 1989, [en ligne],

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-godard-par-godard-1989> [consulté le 29 septembre 2025]

¹⁰⁶ ARAGON, Louis, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Lettres françaises*, n°1096, 9-15 septembre 1965, [en ligne], <https://derives.tv/qu-est-ce-que-l-art-jean-luc/> [consulté le 3 octobre 2025]

¹⁰⁷ COLLET, Jean, « Jean-Luc Godard, le cinéma et la vie », *Études*, vol. , no. 11, 2022, pp. 91-98.

contiguës et séquentielles », où, comme dans « tout art relationnel, ce sont les transitions — les espaces entre les images — qui prennent une valeur déterminante ». ¹⁰⁸

L'analogie entre les pratiques de Salle et de Jean-Luc Godard peut être également pensée à travers la notion de contrepoint. Une forme musicale développée au Moyen Âge et popularisée par Jean-Sébastien Bach au XVIII^e siècle, celle-ci repose sur la superposition de plusieurs lignes mélodiques indépendantes. Dans les années 1980, les théoriciens de l'intertextualité en littérature, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette et Michael Riffaterre s'intéressent au texte « polyphonique »¹⁰⁹, celui qui est, par une analogie musicale, comme un contrepoint ou une fugue, contient plusieurs lignes narratives, permettant « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »¹¹⁰.

Dans ses réflexions, David Salle se réfère fréquemment au langage musical, évoquant des « événements picturaux » qui composent ses toiles comme des « groupes en forme d'accords » : certains renvoient à des images préexistantes, tandis que d'autres demeurent « purement picturaux »¹¹¹. Ce qui domine dans cette logique, paradoxalement, est précisément l'absence de toute logique. L'artiste lui-même reconnaît chercher à produire un effet de “*what the hell*”¹¹², laissant volontairement le spectateur dans un état de stupeur et lui conférant ainsi le pouvoir d'établir ses propres connexions.

1.2. Peinture : d'une fenêtre sur le monde vers une fenêtre en soi

Mais l'enjeu est-il réellement de conduire ces connexions, privées d'ordre ou de hiérarchie, vers une forme d'unité ? « L'une des façons dont mon travail fonctionne, dit l'artiste, est de fournir divers déclencheurs de mémoire qui ne sont pas organisés de façon logique ou hiérarchique, mais qui sont reliés entre eux. C'est comme des références croisées sans

¹⁰⁸ « The building blocks are visual comparisons, or counterpoints: comparisons of scale, color, image, placement, texture, direction, velocity, density, openness vs. closed, etc. A painting is a series of overlapping, contiguous, and sequential relationships. As with any relational art, what matters are the transitions – the spaces between images ». SALLE, David, *op.cit.*

¹⁰⁹ Voir à ce propos BAKHTINE, Michael, *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*, 1929

¹¹⁰ RIFFATERRE, Michael, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, n°215, octobre 1980, p. 4

¹¹¹ « My paintings are composed along “chord-like” clusters of painting events, some of these chords use images, others are purely painterly. Many of these pictorial/spatial/imagistic relationships are deliberately left “open”; a viewer may complete the process of bringing them into alignment ». *Ibid.*

¹¹² « Some of the paintings have a “what the hell” kind of fatalism ». SALLE, David, « Notes on my painting », *GalleriesNow*, 28 septembre 2016, [en ligne], <https://www.galleriesnow.net/notes-painting-david-salle/> [consulté le 29 septembre 2025]

index»¹¹³. Face à ses toiles, l'œil du spectateur effectue, même involontairement, des mouvements circulaires, passant d'un détail à l'autre sans jamais vraiment s'attarder sur chaque élément représenté. Le regard est sans cesse sollicité par des formes et des couleurs qui perturbent la vision et la pensée.

Ce dispositif visuel mobilise une double modalité perceptive : d'une part, une lecture « optique », fragmentaire et glissante, qui implique une appréhension sensible et immédiate de la surface picturale cherchant la reconnaissance formelle, l'appréhension de la composition et des figures ; d'autre part, une lecture « haptique », qui permet de s'attarder sur chaque élément représenté au point de le percevoir tactilement ¹¹⁴. Cette opposition entre optique et haptique, introduite par Aloïs Riegl¹¹⁵, dans sa théorie du *Kunstwollen* (« volonté artistique »), reprise par Heinrich Wölfflin dans sa typologie des styles visuels, puis réinterprétée au XX^e siècle par des penseurs tels que Gilles Deleuze, Paul Valéry¹¹⁶ Daniel Arasse¹¹⁷ ou Hubert Damisch, permet de penser une autre temporalité du regard, non linéaire, non narrative, attentive à la texture, à l'impact sensoriel et à la tension des formes. L'œil haptique selon Deleuze, est doté d'une « fonction de toucher qui lui est propre »¹¹⁸, rendant possible une union métaphorique entre le corps du spectateur et l'œuvre, laquelle se présente comme le prolongement direct des gestes corporels de son auteur.

Pourtant, l'étude de l'œuvre de David Salle met en évidence des dynamiques qui évoquent moins l'héritage pictural classique que l'univers des technologies numériques. Celles-ci instaurent une forme de « réciprocité »¹¹⁹ entre le spectateur et le film, rendue possible par

¹¹³ David Salle : « L'un des modes de fonctionnement de mon travail consiste à fournir divers déclencheurs de mémoire qui ne sont pas organisés de manière logique ou hiérarchique, mais qui sont croisés. C'est comme un système de références croisées sans index », SCHJELDAHL, Peter, "David Salle Interview", *Journal, Contemporary Art Magazine*, février 1981, p. 17

¹¹⁴ Philippe Marion en analysant les particularités de la perception des espaces numériques évoque la distinction entre les effets optiques et haptiques. Ainsi, « l'œil optique effleure linéairement, alors que l'œil haptique pénètre en profondeur, il s'englué dans les volumes », dans MARION, Philippe, "Narratologie médiatique et médiagenie des récits", *Recherches en communication*, n°7, 1997, p.70

¹¹⁵ Le terme « haptique », dérivé du grec *haptēin* (« saisir ») et *apto* (« toucher »), a été introduit par Aloïs Riegl dans *Industrie d'art du Bas-Empire romain* (1901). Riegl y oppose l'art grec classique, « simultanément tactile et optique », à l'art égyptien, qu'il décrit comme « tactile [...] conçu pour être vu de près ». Gilles Deleuze reprend et développe cette notion dans *La logique de la sensation* (Paris, Éditions de la Différence, 1981), ouvrage consacré à Francis Bacon, où il parle de « la réunion des deux sens, le toucher et la vue » (p.115)

¹¹⁶ « De ces formes sur quoi la *main de l'œil* passe et qu'elle éprouve, selon le rugueux, le poli, le nu, le poilu, le coupant, le mouillé et le sec ». Il ne s'agit même pas de la « main dans l'œil mais de l'œil de l'œil qui devient, sans cesser d'être un œil, une main experte ». VALÉRY, Paul, *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, p. 1301

¹¹⁷ En référence à « l'œil capable de toucher », évoqué par Riegl, Daniel Arasse parle d'un regard capable de « toucher et être touché ». ARASSE, Daniel, *Le Détail*, Flammarion, Paris, 1992, p.152

¹¹⁸ DELEUZE, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions de du Seuil, 1972, p. 146

¹¹⁹ MITCHELL, W.J.T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Paris, Les presses du réel, 2014, p.19

l'émergence de nouveaux outils de visionnage domestiques qui transforment le film en une matière « traitable »¹²⁰, propice à de nombreuses pratiques d'appropriation et de réinterprétation.

Amorçé avec la télévision, ce phénomène de démocratisation de l'image cinématographique s'est considérablement amplifié avec la diffusion du magnétoscope à la fin des années 1970, mutation qui a conduit à redéfinir la notion même de cinéma¹²¹, en nourrissant l'émergence de nouvelles disciplines comme l'anthropologie et l'archéologie visuelles, ainsi que les *visual studies*. Une scène emblématique de *Videodrome* (1982) de David Cronenberg (fig. 9) illustre parfaitement cette transformation : le protagoniste y franchit littéralement la frontière entre son espace domestique et l'univers diégétique en pénétrant l'écran de sa télévision.

Face à des œuvres de Salle, on pense autant au *zapping* télévisuel qu'à la navigation dans un contenu numérique. En effet, l'organisation des éléments en formes circulaires dans ses toiles, trouve un parallèle dans les logiques propres aux interfaces informatiques. Celles-ci se caractérisent avant tout par l'omniprésence et la prolifération de fenêtres qui se superposent ou s'imbriquent les unes dans les autres lorsqu'un utilisateur en ouvre plusieurs simultanément. Chaque fenêtre contient des contenus hétérogènes — vidéos, pages Internet, graphiques — auxquels s'ajoutent les icônes, menus ou barres d'outils, contribuant ainsi à l'élaboration d'un espace fragmenté, « visuellement disjoint »¹²².

Dans leur analyse du phénomène d'hypermédiatisation, Jay David Bolter et Richard Arthur Grusin montrent que, contrairement à une peinture en perspective, les interfaces à fenêtres ne cherchent pas à « unifier l'espace autour d'un point de vue unique », mais tendent plutôt à conférer à chaque fenêtre, qu'elle soit textuelle ou graphique, son propre « point de vue verbal [...] ou visuel ». Leur autre caractéristique essentielle réside dans leur grande maniabilité : elles peuvent « changer d'échelle rapidement et radicalement, s'agrandissant pour remplir l'écran ou se réduisant à la taille d'une icône »¹²³.

Ainsi, l'hypermédiatisation contemporaine, comme le rappellent Bolter et Grusin, propose « un espace hétérogène, dans lequel la représentation n'est pas conçue comme une fenêtre sur le monde », en référence au dispositif perspectif théorisé par Alberti au XV^e

¹²⁰ AUMONT, Jacques, « Le dernier coup de pinceau », dans *François Boisrond, Par passion* (cat.exp. Paris, Galerie Louis Carré & Cie, 11 mai-30 juin 2012), Paris, Louis Carré, 2012, p. 7

¹²¹ Voir notamment « Les nouvelles déclinaisons de l'image en mouvement », dans GAUDREAU, André, MARION, Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, pp. 179-210

¹²² BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *op.cit.*, p. 31

¹²³ *Ibid.*

siècle¹²⁴, « mais plutôt comme une « fenêtre » en soi, avec des fenêtres qui s'ouvrent sur d'autres représentations ou d'autres médias »¹²⁵.

« Des références croisées sans index »¹²⁶ que Salle intègre dans ses œuvres renvoient aussi à un principe du monde numérique : l'indexation par chapitres, caractéristique du disque optique, par exemple le DVD, qui permet au spectateur de parcourir un film par « morceaux choisis »¹²⁷.

Si le travail en atelier n'a jamais été totalement solitaire — une œuvre portant toujours en elle la mémoire des échanges, des impressions et des souvenirs de son auteur —, il s'inscrit aujourd'hui plus que jamais dans une temporalité fragmentée et dans une logique d'emprunts résolument éclectiques. Le tableau n'est plus conçu comme une imitation de la nature, mais adopte la logique de « l'interface à fenêtres »¹²⁸ issue du langage informatique : chaque image y apparaît comme une unité autonome, susceptible d'ouvrir sur un autre récit, sans nécessairement chercher à former un espace unifié.

2. Chocs cognitifs

Alors que le rouleau de papyrus ou de parchemin imposait une lecture chronologique et linéaire, l'apparition de nouveaux supports — du codex jusqu'aux tablettes numériques — a progressivement ouvert la voie à une expérience fragmentée et transversale : feuilleter plutôt que lire intégralement, revenir en arrière ou sauter des pages au lieu de suivre la progression narrative imposée par l'auteur.

Chaque support de lecture, qu'il soit littéraire, cinématographique ou pictural, façonne ainsi le regard et la pensée, révélant en contrepoint une face cachée de ces perfectionnements techniques. Dès la première moitié du XXe siècle, Georges Duhamel avait déjà formulé son inquiétude face à l'affaiblissement des capacités de réflexion et d'analyse entraîné par les

¹²⁴ ALBERTI, Leon Battista, *De pictura* (1435), trad. fr., J.-L. Schefer, *De la peinture*, Vigneux-sur-Seine, Macula, Dédale, 1992

¹²⁵ BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *op.cit.*, p. 31

¹²⁶ David Salle dans SCHJELDAHL, Peter, *op.cit.*

¹²⁷ CHAPERON, André, « De la vérification extatique du fonctionnement des organes : Télévision et DVD », *Hors-champ*, n°6, 2001, p. 33

¹²⁸ BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *Remediation: understanding new Media*, Cambridge, Mass, London, The MIT Press, 2000, p. 31

nouveaux modes de reproduction de l'image : « Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées. »¹²⁹

Walter Benjamin, contemporain de Duhamel, analysait pour sa part le « choc traumatisant du film » comme un facteur de désorganisation du « processus d'association » du spectateur, sans cesse « interrompu par les transformations » de l'image en mouvement. Selon Benjamin, cette expérience s'opposait fondamentalement à la « contemplation »¹³⁰ exigée par le tableau, favorisant une temporalité continue et réfléchie. En dénonçant la « déchéance de l'aura »¹³¹ et l'« appauvrissement de l'expérience communicable »¹³² liés à la reproduction mécanique, Benjamin annonçait le prix à payer pour cette ubiquité nouvelle et pour cette liberté de circulation à travers les temps et les espaces : une atrophie des capacités visuelles, gestuelles¹³³ et intellectuelles du spectateur moderne. Dans un tel contexte, l'« art de narrer », qui suppose « sagesse »¹³⁴, silence et contemplation, ne saurait pleinement s'épanouir ».

Prolongeant cette réflexion, l'ethnologue et préhistorien André Leroi-Gourhan, l'un des premiers à analyser les corrélations entre l'usage des outils et l'évolution humaine, reprend, à sa manière, l'intuition benjaminienne d'une atrophie narrative et communicationnelle. Elle affecterait, selon lui, « le plus propre de l'homme : la pensée réfléchie »¹³⁵. Face à la surabondance d'images produites par le monde capitaliste, écrit-il, l'homme perd sa capacité d'« interprétation individuelle »¹³⁶ et régresse vers « le même phénomène qui marque l'artisanat : la perte de l'exercice de l'imagination dans les chaînes opératoires vitales » :

« L'outil quitte précocement la main humaine pour donner naissance à la machine : en dernière étape, parole et vision subissent, grâce au développement des techniques, un processus identique. Le langage qui avait quitté l'homme dans les œuvres de sa main par l'art et l'écriture marque son ultime séparation

¹²⁹ Georges Duhamel cité par Walter Benjamin dans BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang V, 1936, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski en collaboration avec l'auteur, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937, p. 62

¹³⁰ BENJAMIN, Walter, *op.cit.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 43

¹³² BENJAMIN, Walter, « Expérience et pauvreté » (1933), trad. Philippe Beck et Bernd Stiegler, *Po&sie*, n° 51, Paris, Belin, 1989, [en ligne], https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/51_1989_p71_75.pdf [consulté le 3 octobre 2025]

¹³³ La perte de la gestualité « de la bourgeoise occidentale », comme le note Giorgio Agamben, correspond à l'apparition des premières recherches scientifiques sur les troubles de la motricité, notamment la publication des *Études cliniques et physiologiques sur la marche* de Gilles de la Tourette en 1886. Parallèlement, Edward Muybridge, étudiant à l'Université de Pennsylvanie réalise à l'aide d'une batterie de 24 objectifs photographiques une série d'instantanés, tandis que Marey et Lumière commencent à tourner leurs premiers films à cette époque. Si la société a perdu ses gestes, dit Agamben, c'est au cinéma de les « réapproprier ». AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste », 1991, [en ligne], <http://derives.tv/notes-sur-le-geste/> [consulté le 29 septembre 2025]

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole*, Paris, Éditions Albin Michel, 1964, p.295

¹³⁶ LEROI-GOURHAN, André, *op.cit.*, pp.299-300

en confiant à la cire, à la pellicule, à la bande magnétique les fonctions intimes de la phonation et de la vision »¹³⁷.

Quelques décennies plus tard, cette inquiétude est reprise par Jay David Bolter et Richard Grusin qui observent que :

« [...] la télévision, le cinéma et désormais l'infographie menacent de remplacer le texte verbal tant sur papier que sur écran d'ordinateur, voire de le remplacer de manière si radicale qu'il pourrait perdre une grande partie de son importance historique »¹³⁸.

L'arrivée de la télévision a, en effet, amplifié cette logique de chocs cognitifs et émotionnels, confrontant le spectateur à une succession d'émissions de tous genres — films, publicités, actualités — qui s'enchaînent sans hiérarchie de valeur. Cette hétérogénéité, comparable aux collages et assemblages plastiques fondés sur le principe du « mélange »¹³⁹, renvoie à l'essence même du cinéma. Composé de photogrammes juxtaposés par le montage afin de produire l'illusion du mouvement, le film porte intrinsèquement cette énergie de confrontation, laquelle se révèle avec d'autant plus d'acuité lorsqu'il entre en dialogue avec d'autres formes d'expression, telles que la peinture ou la littérature. C'est précisément cette confrontation qui rend l'étude de ce rapport à la fois complexe et passionnante.

David Salle et Robert Longo travaillent tous deux sur des « images trouvées ». Pourtant, leurs approches formelles se distinguent nettement. Salle organise ses œuvres selon un principe de collage, sans chercher à modifier les échelles et les formats de ses toiles. Longo emprunte des images médiatiques ou cinématographiques qu'il agrandit et intègre dans des compositions pouvant atteindre six mètres de large. Là où les collages de Salle évoquent la construction d'une composition de jazz, les pièces de Longo renvoient plutôt à l'énergie du rock ou du punk.

2.1. Robert Longo : collisions de styles, de matières et d'images

Comme David Salle, Robert Longo entretient un rapport étroit à la musique, qui rythme son travail en atelier et façonne son imaginaire visuel. Lui-même guitariste, il a longtemps été membre du groupe X-Patsys, fondé avec son épouse de l'époque, l'actrice et chanteuse

¹³⁷ LEROI-GOURHAN, André, *Ibid.*, p. 300

¹³⁸ BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *op.cit.* p. 56

¹³⁹ « La télévision et le monde qu'elle a créé est celui d'indifférence, mais aussi du mélange ». DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p.169

allemande Barbara Sukowa. Ses journées de travail s'accompagnent de Chopin le matin, de punk ou de rock instrumental à la mi-journée, avant de laisser place au hip-hop, puis au jazz ou encore à la world music ¹⁴⁰. Cette diversité musicale se reflète dans ses œuvres : qu'il s'agisse des séries *Men in the Cities* (1979-1983), *Combines* (1982-1986) ou *The Magellan* (1996), la question du rythme, de la tension et de l'enchaînement y importe autant que ce que ces œuvres représentent.

Dans la série *Combines*, par exemple, Robert Longo explore le relief en intégrant des objets à la surface de vastes panneaux panoramiques en bois, parfois volontairement déformés et incurvés, pouvant atteindre jusqu'à six mètres de large (fig.10) Les objets qu'il applique sur certains supports servent à créer l'illusion d'un dépassement de la surface plane. Quant aux divisions verticales ou horizontales qui fracturent ces compositions, elles évoquent l'effet cinématographique de l'écran divisé (*split-screen*) (fig.11)

Faisant exception à sa pratique habituelle du noir et blanc, qui deviendra par la suite sa marque de fabrique, la série *Combines* éclate de couleurs, « non pas celles du paysage qu'on voit par la fenêtre », précise l'artiste, mais celles, artificielles et saturées, rendues familières par l'écran de télévision.¹⁴¹ Comme le suggère le titre même de la série, Robert Longo puise son inspiration dans les *Combine Paintings* (1953–1964) de Robert Rauschenberg (fig. 12, 13). À une époque où la télévision offrait une cacophonie visuelle faite d'émissions, d'actualités et de films, Rauschenberg, comme Jasper Johns, intégraient dans leurs œuvres des matériaux hétérogènes — fragments de papiers imprimés, objets manufacturés ou éléments issus de l'environnement industriel. Chez Longo, cette cacophonie se transforme en une satire visuelle poussée à l'extrême.

Une pièce emblématique de la série, *Lenny Bleeds (Comet in a Bomber)*, prend la forme d'un triptyque monumental de neuf mètres de long (fig. 14). La figure de Lenny renvoie au comédien new-yorkais Lenny Bruce, voix iconoclaste des bas-fonds urbains. Dans le panneau central un immense visage renversé à quatre-vingts degrés rappelle le générique du début d'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Sur la musique de « The End » des Doors s'enchaînent la jungle bombardée au napalm, le visage du capitaine Willard (Martin Sheen) en gros plan, l'intérieur d'une chambre d'hôtel, le bruit des hélicoptères et le souffle d'un

¹⁴⁰ « Le matin je commence par du Chopin, en tout cas de la musique classique. À la mi-journée, je mets du rock instrumental ou de la musique punk. Plus tard, c'est du hip hop, et enfin, je glisse vers du jazz ou de la world music ». BLOCH-CHAMFORT, Guy, "New York 2010. Robert Longo", *Connaissance des arts*, 21 mars 2011, [en ligne], <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/new-york-2010-robert-longo-1116338/> [consulté le 29 septembre 2025]

¹⁴¹ *Ibid.*

ventilateur au plafond. Par cette séquence, grâce aux effets de transparence et au génie de Walter Murch, monteur et sound designer du film, Coppola introduit une nouvelle grammaire visuelle qui anticipe l'avènement du numérique, tant par ses montages en transparence que par le renouvellement des pratiques sonores rendu possible par les technologies Dolby. (fig. 15).

Dans la même composition, Longo intègre un caisson lumineux Duratron diffusant sa propre radiographie crânienne ; une forme en spirale, évoquant une chaîne d'ADN, traverse la surface. En somme, ces éléments suggèrent que tout ce que l'on y voit appartient au code génétique de l'artiste.

« J'avais un ego totalement incontrôlable, mais si je n'avais pas eu cet ego, je n'aurais pas pu faire la plupart des choses que j'ai faites. À ce moment-là, mon travail n'avait rien à voir avec la modestie ; il s'agissait de vivre en Amérique. Je faisais de l'art « grand » parce que je pensais que c'était une façon de critiquer ce qui était américain. Je voulais prendre une position agressive dans une culture que je trouvais malade. Le caractère grandiloquent de l'œuvre, en particulier des *Combines*, me semblait être un langage de notre époque. Avec le recul, on risque de devenir ce que l'on critique »¹⁴².

Cette esthétique des collisions et des chocs visuels s'inscrit en partie dans l'héritage des expérimentations du cinéma structurel, auquel Longo est initié dès ses années d'études à Buffalo. Théorisé par P. Adams Sitney¹⁴³, ce courant, apparu à la fin des années 1960, réunit des artistes tels que Hollis Frampton, Ernie Gehr aux États-Unis, Michael Snow au Canada, Peter Kubelka en Autriche, ou encore Malcolm Le Grice et Peter Gidal en Grande-Bretagne.

Le cinéma structurel repose sur quatre principes majeurs : la fixité de la caméra et l'adoption d'un point de vue unique, l'usage de l'effet stroboscopique (ou clignotement), la répétition d'un même plan ou d'une séquence identique, ainsi que le réenregistrement d'images projetées sur un écran. La structure de l'image y est envisagée comme une entité autonome, au détriment de toute logique spatio-temporelle. (fig. 16).

Ces effets d'alternations chromatiques trouvent également un écho dans les sérigraphies d'Andy Warhol, où la superposition et la saturation de couleurs produisent un impact visuel qui relève à la fois de l'intermittence et d'une illusion de mouvement, rendue possible par

¹⁴² « I had an ego that was totally out of control, but if I hadn't had that ego I couldn't have made many of the things I did. My work wasn't about modesty at that point; it was about living in America. I was making "big" art because I thought that was a way of critiquing what was American. I wanted to take an aggressive position in a culture that I thought was sick. The bombastic nature of the work, particularly the combines, I felt was a language of our time. In hindsight, one risks becoming what one critiques ». HAUS, Mary, « Robert Longo », *Artforum*, vol.41, n°7, mars 2003, [en ligne], <https://www.artforum.com/columns/robert-longo-2-165815/> [consulté le 29 septembre 2025]

¹⁴³ Voir notamment SITNEY, P.Adams, *Le film structurel*, Paris, Éditions Paris experimental, 2006

l'irrégularité d'impression (fig. 17). On retrouve une démarche comparable chez Martial Raysse, tant dans ses toiles que dans ses films, les deux constituent le prolongement d'une même recherche sur les modalités perceptives, le mouvement et le relief. (fig. 18). Raysse y fait usage à l'inversion en négatif, à la saturation ou encore à des zooms progressifs qui font passer une image d'abord floue à une forme nette, avant de l'agrandir démesurément jusqu'à la rendre totalement invisible, révélant les altérations sensorielles proches aux états psychédéliques.

2.1.1. Eisenstein et Longo en dialogue historique

Lors de ses études à l'Université de Buffalo (1973–1975), Robert Longo se procure de la caméra Portapak et assiste Vito Acconci et Dennis Oppenheim lors de leurs performances filmées. À cette période, il devient l'assistant et le caméraman de Paul Sharits, figure majeure du cinéma structurel. Sharits joue un rôle important dans la formation cinématographique de l'artiste, l'incitant à s'intéresser à l'œuvre de Jean-Luc Godard et de Sergueï Eisenstein. Nourri par les pratiques du théâtre d'avant-garde, Eisenstein mobilise le montage, tel qu'il l'a mis en pratique et théorisé, au service des enjeux politiques et sociaux de son époque ; il en fait un véritable instrument destiné à « agir sur les masses »¹⁴⁴, pour reprendre une expression de Walter Benjamin. Les collisions d'images et de sons produisent de chocs visuels et auditifs visant à exercer sur le spectateur une intense « pression sensorielle ou psychologique »¹⁴⁵.

« Si le montage doit être comparé à quelque chose, écrit Eisenstein, les collisions successives d'un ensemble de plans peuvent être comparées à une série d'explosions dans un moteur d'automobile ou de tracteur. Comme ceux-ci impriment le mouvement à la machine, le dynamisme du montage donne l'impulsion au film et le conduit à sa finalité expressive ». ¹⁴⁶

Ces réflexions ont trouvé un écho particulier chez Robert Longo, attentif, comme l'était Eisenstein, à maintenir un équilibre « entre quelque chose de très personnel, et en même temps

¹⁴⁴ Selon Walter Benjamin, « la déchéance de l'aura d'une œuvre d'art est due, entre autres, à deux circonstances : la prise de conscience accentuée des masses et l'intensité croissante de leurs mouvements ». Par « masses », il entendait la nouvelle conscience collective, introduite par la reproduction technique et surtout par le cinéma, phénomènes contemporains de la montée du socialisme. BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang V, 1936, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski en collaboration avec l'auteur, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937, p. 43

¹⁴⁵ EISENSTEIN, Sergueï, « Le Montage des attractions » (« Montazh Kinoatraksioniv », Eisenstein archives, TSGALI, Moscou, 1924), [en ligne], <https://socphilqc.ca/pdf/Manifestes%20cinéma.pdf> [consulté le 29 septembre 2025]

¹⁴⁶ EISENSTEIN, Sergueï, *Film Form*, Meridian Books, New-York, 1957, p.38.

socialement pertinent¹⁴⁷ ». Il a souvent pensé l'analogie entre sa manière d'agencer les images et le montage cinématographique :

« L'idée du montage a toujours fait partie de mon vocabulaire. [...] Le pastiche ou le collage ne m'intéressent pas. Ce qui m'intéresse, c'est la collision ; collision de styles, de matières et d'images. La combinaison des éléments devait aboutir à une entité entièrement nouvelle qui transcendait ses parties. Leur matérialité équivaut au travail effectif du découpage de la pellicule »¹⁴⁸.

Lorsque Kate Fowle, directrice artistique du Garage Museum of Contemporary Art à Moscou, a confié à Robert Longo le projet d'une exposition qui offrirait un regard de plusieurs artistes sur les complexités sociales, culturelles et politiques de leurs époques, Longo choisi de mettre son travail en dialogue avec Goya et Eisenstein. Tous trois — Goya par la gravure, Eisenstein par le cinéma et Longo par le dessin — interrogent la capacité de l'art à extérioriser les violences de l'histoire : ils répondent au présent immédiat tout en représentant, de manière symbolique, les hantises auxquelles l'humanité est constamment confrontée.

« Kate Fowle a eu l'idée de faire réagir l'artiste à l'époque dans laquelle il vit. [...] Je lui ai également beaucoup parlé d'Eisenstein et de Goya, car ils ont exercé une grande influence sur moi. Ce qui est également intéressant, c'est que Goya a également eu une grande influence sur Eisenstein. ¹⁴⁹[...] Goya, Eisenstein et moi-même avons en commun de travailler en noir et blanc, et notre travail est une façon de répondre à l'époque dans laquelle nous vivons »¹⁵⁰

À la suite de ces discussions naît l'exposition *Proof*¹⁵¹ (fig. 19), où Longo présente plus de trente-cinq œuvres réalisées au cours des cinq années précédentes, prêtées par diverses collections internationales, aux côtés de dessins, des films de Sergueï Eisenstein et des gravures

¹⁴⁷ « I find I try to make art as if I am tuning an old radio: if I turn the knob too much one way or another, I lose it — it's really important that I find this balance between something that's highly personal, and at the same time socially relevant. And if I can find that balance, it makes sense for me to investigate it. Each series leads me to the next ». MILLER, Steve, "Carving the epic : interview with Robert Longo, Musée Magazine, mars 2016, [en ligne], <https://museemagazine.com/features/art-2/features/interview-robert-longo-2> [consulté le 29 septembre 2025]

¹⁴⁸ Robert Longo, cité dans SMULDERS, Caroline « Une heure avec Robert Longo », *Robert Longo* (cat.exp. Paris, Galerie Daniel Templon, 17 mars - 18 avril 1990), Paris, Galerie Templon, 1990 , p. 31.

¹⁴⁹ Robert Longo, dans TROUILLOT, Terence, « Robert Longo on editing Eisenstein, learning from Putin's Russia, and Wahy "making art is a political gesture, period", Artnet, 22 septembre 2017, [en ligne], <https://news.artnet.com/art-world/robert-longo-brooklyn-museum-proof-1086530> [consulté le 2 octobre 2025]

¹⁵⁰ DURAY, Dan, "Robert Longo: Men, Monsters, and Museums", *Garage Magazine*, 31 juillet 2017

¹⁵¹ *Proof: Francisco Goya, Sergei Eisenstein, Robert Longo* (cat.exp. Moscou, New York, Hambourg, 2017-2018), Prague, Czech Republic, Artguide, Moscou, Russie, Garage Museum of Contemporary Art, 2017

de Francisco Goya. Parmi les œuvres de Longo figure *Guernica Redacted (After Picasso's Guernica, 1937)* (2014) (fig. 20), reproduction au fusain de la toile emblématique de Picasso : devenue, au XXe siècle, une référence universelle, elle a servi d'appui à des artistes confrontés aux moments les plus sombres de l'histoire pour symboliser ce qui ne pouvait être montré frontalement. Présentée sur d'imposants châssis de bois, la version de Longo est scandée par de larges bandes verticales noires qui évoquent à la fois les grilles d'une prison et les découpes de photogrammes projetés. « Six bandes de charbon noir de différentes largeurs bloquent et censurent le contenu de l'image de *Guernica*, comme si elle était trop horrible pour être vue et refusait d'être vue dans son ensemble »¹⁵², commente Longo.

Pour préparer l'exposition, il se rend à plusieurs reprises à Moscou, où il rencontre, notamment, Naum Kleiman, historien du cinéma et spécialiste d'Eisenstein. Les Archives d'État russes de littérature et d'art, prêtent, pour la première fois à l'exposition les quarante-trois dessins inédits d'Eisenstein. Dans l'exposition, les films de Sergueï Eisenstein sont projetés au ralenti, image par image, pendant six secondes chacune, sans son ni sous-titres.

Un procédé similaire a déjà été utilisé par Andy Warhol dans ses premiers films, avant de se répandre comme un phénomène récurrent depuis plusieurs décennies. On peut penser à Stan Douglas, Pippilotti Rist ou à Douglas Gordon (*24 Hour Psycho*, 1993), qui réduit la cadence de *Psycho* d'Alfred Hitchcock à deux images par seconde. Théorisé dans les années 1970 sous le nom d'« expanded cinema »¹⁵³, ce phénomène du cinéma exposé contribue à « élargir »¹⁵⁴ un film, selon l'expression reprise par Dominique Païni. Par la projection d'un film sur les cimaises d'un musée, le film rivalise ainsi avec la plasticité picturale, notamment par l'effet de répétitions en boucles rendu possible grâce aux technologies numériques. Selon Dominique Païni, cet élargissement « jusqu'à la tangibilité engendre un effet monumental à l'écran », instaurant une proximité inédite entre le film et le visiteur du musée et reconfigurant la position de ce dernier en celle du « spectateur »¹⁵⁵. Projetés comme de véritables tableaux, les films d'Eisenstein ont été juxtaposés dans l'exposition *Proof* aux œuvres de Goya — quarante-neuf gravures à l'aquatinte ont été prêtées pour la première fois par le Musée central de l'histoire contemporaine de la Russie (anciennement musée de la Révolution). « Goya a travaillé

¹⁵² Robert Longo: « [...] six black charcoal strips with various widths blocking and redacting content from the image of *Guernica*, as if it is too gruesome to be seen and refuses to be seen all at once ». « Robert Longo : Picasso Redacted », *Cahiers d'Art*, [en ligne], <https://www.cahiersdart.com/en/exhibitions/robert-longo-picasso-redacted/> [consulté le 2 octobre 2025]

¹⁵³ YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded cinema*, Dutton, New York, 1970, p.

¹⁵⁴ PAÏNI, Dominique, « Pourquoi expose-t-on le cinéma ? », *24 images*, n°140, décembre 2008-janvier 2009, p. 48

¹⁵⁵ *Ibid.*

cinématographiquement », observe Longo. « Aujourd’hui, il aurait réalisé un film, s’il avait eu une telle possibilité. »¹⁵⁶

Un tel dialogue historique n’aurait sans doute pas vu le jour sans l’initiative de Longo, qui a eu l’idée de rassembler les visions tumultueuses de ses prédécesseurs afin d’en mettre en lumière les résonances propres à son époque. Marqués par les révolutions et les guerres de leur temps, Goya par la gravure et Eisenstein par le cinéma — tous deux fidèles au dessin comme l’est Longo aujourd’hui — ont recherché des procédés innovants pour dépasser le récit documentaire et figurer les émotions d’effroi et d’euphorie idéologique face au pouvoir.

Chapitre 2. Amnésie et classement comme nouveaux symptômes de la « culture du chapitrage »

Alors que le magnétoscope reposait sur un simple « défilement continu »¹⁵⁷ guidé par le timecode, le DVD, lancé aux États-Unis en 1997 puis en France l’année suivante¹⁵⁸, a considérablement élargi les possibilités d’interactivité et de manipulation d’un film. Il devenait désormais possible de reprendre la lecture d’un film à partir d’un moment précis, de sauter une séquence ou encore de visionner à rebours.

Offrant de nouvelles possibilités de reconstitution d’un récit cinématographique, ces pratiques inédites de visionnage ont également influencé l’écriture même du cinéma, incitant les réalisateurs à élaborer des scénarios plus complexes et à repenser les codes narratifs ainsi que l’évolution des personnages¹⁵⁹. Comme l’observe David Bordwell, lors d’une projection en salle, prenons l’exemple du film policier, le spectateur ne peut guère s’attarder sur les indices disséminés par le scénariste et le réalisateur, indices susceptibles d’aider à résoudre l’énigme. L’apparition du lecteur domestique et des plateformes, qui permettent de mettre un film en pause ou de revoir des séquences, donne au spectateur un contrôle inédit sur le déroulement

¹⁵⁶ Robert Longo au sujet de l’exposition *Proof: Francisco Goya, Sergei Eisenstein, Robert Longo* Moscou, Russie, Garage Museum of Contemporary Art, 2017, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=-E8jsx7SJ9k> [consulté le 2 octobre 2025]

¹⁵⁷ BOILLAT, Alain, « Le DVD comme vecteur d’une culture du chapitre en contexte médiatique », *Itinéraires*, 2020-1, 2 octobre 2020, p. 6

¹⁵⁸ Comme le notent les auteurs de l’ouvrage collectif *Film and Television After DVD*, (BENNETT, James, BROWN, Tom, *Film and television after DVD*, Londres, Routledge Research in Cultural and Media Studies, 2005 p. 136), en 2005 près de 84 millions de foyers américains possèdent un lecteur DVD, ce qui en fait l’article le plus vendu de l’histoire du marché américain de l’électronique grand public.

¹⁵⁹ BORDWELL, David, “Observations on film art”, *David Bordwell’s website on cinema*, [en ligne], <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/05/13/new-media-and-old-storytelling/> [consulté le 3 octobre 2025]

narratif. Il peut ainsi conduire sa propre enquête à l'intérieur de l'histoire¹⁶⁰. Parmi les œuvres emblématiques illustrant cette nouvelle complexité narrative, devenues, tout comme son support, *plastiques*, figure *Mulholland Drive* de David Lynch.

Sorti à l'écran en 2001, au moment de l'essor du DVD et peu après les attentats du 11 septembre, *Mulholland Drive* est qualifié par Michel Frodon de « film repère du changement de siècle [...], la première grande œuvre qui traduise dans une fiction somptueuse et inquiétante un des grands mécanismes de l'entrée dans l'âge du virtuel, la délinéarisation »¹⁶¹

Dans *Mulholland Drive*, mais également dans *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks* (1992), ou *Lost Highway* Lynch explore le thème de la confusion identitaire, de l'amnésie¹⁶² et des dérives de la mémoire, plaçant le spectateur lui-même dans une position d'incertitude. « Pourquoi vouloir tout savoir lorsqu'on regarde un film ? [...] Dans la vie, il y a un paquet de choses auxquelles on est incapable de répondre chaque jour »¹⁶³, explique le réalisateur.

Dans son analyse des rapports entre *Mulholland Drive* et la peinture de David Hockney, Jean-Pierre Naugrette souligne la dimension psychanalytique du motif de la route chez Lynch, notamment exploré dans *Lost Highway* (1997). *Drive*, dans le vocabulaire de la psychanalyse, renvoie à la pulsion (*Trieb* en allemand). « Conduire, écrit Naugrette, c'est donc se laisser aller à l'expression de ses pulsions qui trouvent alors dans la route sinueuse et tortueuse qu'est *Mulholland Drive* un décor approprié »¹⁶⁴.

Alors qu'il emprunte en apparence la forme d'une intrigue policière, *Mulholland Drive* se transforme en une véritable quête de la psyché. L'histoire d'amour entre Rita et Betty (interprétées par Laura Harring et Naomi Watts) complexifie l'exploration : elle la transforme en une interrogation des désirs et fantasmes féminins. Ce parcours, scandé d'ellipses et de bifurcations narratives, « se contraint à boucler une boucle mentale et narrative »¹⁶⁵ et entraîne le spectateur dans une spirale de confusion et de vertige. Une esthétique du « récit éclaté » traverse également l'œuvre de Christopher Nolan. Des films tels que *Memento* (2000), *Le Prestige* (2006), *Inception* (2010) et *Tenet* (2020), désormais accessibles sur les plateformes de streaming, expérimentent des structures narratives inversées et fragmentées dont la

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ FRODON, Jean-Michel, *L'art du cinéma*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2014, p. 57

¹⁶² Voir DELORME, Gérard, « David Lynch : maître du mystère », *French Première Magazine*, décembre 2001, [en ligne], <http://www.lynchnet.com/mdrive/frpremiere.html> [consulté le 29 septembre 2025]

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ NAUGRETTE, Jean-Pierre, « David Hockney (1980) et David Lynch (2001), auteurs de *Mulholland drive* », *Ligeia*, n°77-80, 2007, p. 230-231

¹⁶⁵ RAUGER, Jean-François, « *Mulholland Drive* » : voyage halluciné au centre de l'inconscient », *Le Monde*, 20 novembre 2001, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/11/20/mulholland-drive-voyage-hallucine-au-centre-de-l-inconscient_246225_1819218.html [consulté le 3 octobre 2025]

complexité incite à de multiples re-visionnages. Ici encore, le spectateur devient partie prenante de l'énigme, pris au piège d'une intrigue qui se dérobe sans cesse, jusqu'à douter de la fiabilité même de sa perception.

Mais au-delà de cette trajectoire initiatique, *Mulholland Drive* reflète l'état d'un monde où l'amnésie s'impose comme l'un des mécanismes de protection face à l'« intoxication »¹⁶⁶ des flux d'images et d'informations auxquels est confronté le spectateur. L'amnésie involontaire se manifeste lorsque les reportages sur les conflits militaires et les images de violence en provenance des zones de conflit ne suscitent aucune réaction, sinon l'indifférence ou « l'insensibilité »¹⁶⁷, selon Susan Sontag. L'amnésie volontaire, quant à elle, survient lorsque la navigation frénétique dans le flot d'actualités se transforme en addiction, au point que le spectateur éprouve un vide dès que l'absence de contenus cesse de le stimuler. Comme l'ont montré plusieurs études récentes, la surexposition aux écrans, tout comme l'accès facilité aux contenus pornographiques, peut favoriser l'émergence de comportements violents et de troubles neurologiques, parmi lesquels figure notamment le retard dans l'acquisition du langage¹⁶⁸. Plus encore, observées à distance et dans un cadre sécurisant, les images de violence, celles de destructions et d'explosions peuvent susciter une forme de fascination inconsciente.

L'« amnésie » opère comme stratégie de refoulement, reléguant au silence les contenus sensibles. Les supports numériques, fondés sur le principe de la *Read-Only Memory* (ROM) — mémoire non volatile — apparaissent alors comme des gardiens et des archivistes de ce que la mémoire humaine tend à effacer.

Cette esthétique du classement, au cœur du fonctionnement d'un DVD, renvoie, comme le rappelle David Bordwell, à l'organisation d'un livre : les deux se parcourent en avançant ou en reculant, en choisissant des chapitres ou des passages ; on peut relire à loisir, s'attarder sur une phrase, interrompre la lecture puis la reprendre¹⁶⁹. La proximité entre ces deux supports¹⁷⁰ se

¹⁶⁶ DAGEN, Philippe, dans *De mémoires* (cat. exp. Tourcoing, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 17 octobre – 28 décembre 2003), Tourcoing, Le Fresnoy, Paris, Hazan, 2003, p. 14

¹⁶⁷ SONTAG, Susan, “Regarding the pain of others. Un commentaire”, *Diogène*, n°201(1), p. 138

¹⁶⁸ FD, “Violence, troubles psychiques, addictions...la surexposition aux écrans des enfants doit être encadrée », *Le Figaro*, 30 avril 2024, <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/violences-troubles-psychiques-addictions-la-surexposition-aux-ecrans-des-enfants-doit-etre-encadree-20240429>

¹⁶⁹ BORDWELL, David, “Observations on film art”, *op.cit.*

¹⁷⁰ Alain Boillat dans « Le DVD comme vecteur d'une culture du chapitre en contexte médiatique », *op.cit.*, souligne que ce phénomène lié à l'essor du DVD a également influencé les recherches en études littéraires, notamment à travers les travaux d'Ugo Dionne, professeur de langue française à l'Université de Montréal et auteur de *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque* (Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010).

manifeste également dans leur organisation matérielle¹⁷¹ : rangés en bibliothèques, livres et DVD se présentent sous une forme indexée — titres, chapitres, icônes — et proposent une navigation semblable. Par ailleurs, comme l'observe Valérie Loiseleux, le principe du chapitrage d'un DVD peut se comparer à l'accrochage d'une série de toiles : un film devient alors un objet que l'on peut découper, isoler, reconfigurer¹⁷².

On observe, dans la pratique de nombreux artistes, une forme d'obsession pour le classement et l'archivage de sources d'une nature incertaine, voire lacunaire. Dexter Dalwood reconstruit des événements historiques connus principalement par les reportages télévisés et le cinéma, et donc devenus mythiques du fait de leur médiatisation. Neo Rauch, pour sa part, puise dans l'histoire et le folklore allemands ; par un transfert relevant du champ psychanalytique, ces visions collectives se conjuguent aux blessures de son propre passé — ses parents ayant perdu la vie dans un accident de la route.

En contrepoint de tout raisonnement logique, les toiles de Rauch, peuplées de créatures fantastiques et troublantes, échappent à une interprétation immédiate : les formes se dilatent, s'estompent, deviennent démesurées ou, au contraire, réduites à l'échelle du détail. « C'est le sens qui précède la raison »¹⁷³, dit l'artiste.

1. Neo Rauch : le sens précède la raison

Né en 1960 à Leipzig, Neo Rauch est aujourd'hui considéré comme l'un des peintres allemands les plus importants de sa génération et comme le chef de file de la nouvelle école de Leipzig. Il a grandi en Allemagne de l'Est et a étudié auprès d'Arno Rink et Bernhard Heisig, deux représentants majeurs du réalisme socialiste. Il commence à exposer au début des années 1990, notamment à la galerie Eigen + Art (Leipzig). Mais c'est surtout sa participation à l'Armory Show de New York en 1999 qui a ouvert les portes de sa notoriété internationale. Depuis, représenté par la galerie David Zwirner, Rauch bénéficie d'expositions aux États-Unis, aux Pays-Bas, au Canada et en Chine. Interrogée sur les raisons de son succès outre-Atlantique, son galeriste confiait : « Neo est une figure authentique, complètement allemande ; il vient d'un

¹⁷¹ *Ibid.*, p.17

¹⁷² LOISELEUX, Valérie, « Le DVD et moi », *Cahiers du cinéma*, décembre 2001, p. 26

¹⁷³ *Neo Rauch : le songe de la raison* (cat.exp. Montpellier, MO.CO., 8 juillet – 15 octobre 2023), Paris, Bernard Chauveau, Montpellier, MO.CO., 2023

monde qui n'est vraiment possible qu'en Allemagne ; son iconographie est si particulière et les Américains sont fascinés par le dérangement »¹⁷⁴.

De fait, ses toiles dérangent. Peuplées de monstres chimériques et de figures énigmatiques, elles évoquent tout aussi les contes des frères Grimm ou de Goethe, la peinture de Francis Bacon, que l'univers cinématographique de Fritz Lang, Tim Burton, David Lynch. « La confrontation à l'autre, à l'étranger est d'emblée pour moi importante, dit l'artiste. Je veux savoir ce qui me tourmente, me menace, ou ce qui me comble sans que je le comprenne. C'est la raison pour laquelle je mets tout cela dans le tableau et le laisse participer à l'ensemble. C'est donc une forme d'affirmation ; je l'intègre à mon mécanisme, l'absorbe à la fin de ce processus métabolique, cela reste à découvrir ! »¹⁷⁵

Plusieurs motifs récurrents structurent son iconographie : l'homme au chapeau, proche de la figure du magicien ou du sorcier (fig.21), les personnages au mégaphone (fig.24) ou encore des créatures mi-animales. « Je ne peux pas me permettre d'agir seulement comme un somnambule », affirme l'artiste. Les créatures chimériques, omniprésentes dans ses tableaux, semblent vouloir s'imposer d'elles-mêmes sur ses toiles, ouvrant ainsi des possibilités picturales « illimitées »¹⁷⁶. Elles « imposent leur signification dans l'œuvre : on ne peut rien y faire »¹⁷⁷, commente Rauch.

Ainsi, les figures serpentes (Kleine Unterbrechung, 2017, fig. 23) symbolisent la tentation biblique. Elles renvoient aussi à l'imaginaire littéraire, notamment à la monstrueuse baleine Moby-Dick de Melville, et à l'imaginaire cinématographique, par exemple au monstre marin Alien, dans la saga entamée par Ridley Scott. « L'ambivalence est un état absolument souhaitable dans la peinture, ou dans l'art », souligne Rauch. « Je ne veux pas exprimer une signification, des idées, mais une sensation. Je ne veux rien affirmer, mais suggérer, susciter une action dans la tête du spectateur »¹⁷⁸.

Comme chez David Salle, les toiles de Rauch piègent l'esprit et l'entraînent à déchiffrer indices et déclencheurs visuels, mais le sens se dérobe toujours au moment où l'on croit l'atteindre. L'inversion d'échelle — des géants côtoyant des figures minuscules, comme dans *Alice au pays des merveilles* — ou l'inversion du temps, renvoient à la fois à l'héritage

¹⁷⁴ Lorsqu'on avait demandé à la galeriste newyorkaise David Zwirner, pourquoi les américains se sentaient si proches de peinture de Neo Rauch, il avait répondu : « Neo is a genuine figure, completely German; he comes from a world that is really possible only in German; his iconography is so peculiar and Americans are fascinated by the disturbing », dans *Neo Rauch: paintings from 2008 to 2019* (cat.exp. Florence, Italie, Gallerie degli Uffizi, 16 octobre – 12 janvier 2020), Firenze-Italia: Giunti: Firenze musei, 2020, p.58

¹⁷⁵ *Neo Rauch : le songe de la raison op.cit.*, p.14

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.13

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Idem.*

surréaliste et à l'expressionnisme allemand, rappelant les tableaux de Kirchner ou les films de Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau et Fritz Lang. Rauch lui-même affirme : « L'art moderne n'existe pas dans mes rêves »¹⁷⁹.

Parfois, ces créatures lui viennent de ses rêves, comme le gorille au visage humain (*Turme*, 2011) (fig. 24). « Issue de l'inconscient collectif ou de l'akasha, elle a eu pour moi une fonction protectrice, dit l'artiste. Entre-temps elle s'en est allée, elle a fait son *job*. Dieu sait où elle se trouve désormais »¹⁸⁰.

Face à une telle profusion de signes, d'allégories et de symboles, comment aborder ses tableaux ? Faut-il vouloir tout comprendre, identifier les personnages et leurs motifs, assigner un rôle à chaque élément ? Pour Neo Rauch, « le sens précède la signification dans l'ordre de la réception, le sens au sens de sensualité ». Ainsi, il répond à ceux qui cherchent à comprendre dans sa peinture : « Regarde attentivement et laisse agir sur toi. Accepte-le comme une bonne surprise »¹⁸¹.

2. Dexter Dalwood : des crimes réels dans des intérieurs fictifs

Dans ses entretiens, le peintre britannique Dexter Dalwood revient volontiers sur les références artistiques et culturelles qui ont façonné son iconographie. Né en 1960 et ayant grandi avec le *Velvet Underground* de Lou Reed et John Cale, ainsi qu'avec les chansons de David Bowie, il se définit comme un « enfant de la Factory »¹⁸² d'Andy Warhol.

« Culturellement, le *Velvet Underground* a été, pour moi, la première chose qui a vraiment influencé ma réalité. Andy Warhol a été un point de départ, pas nécessairement son art, mais l'idée de toutes ces choses différentes que l'on peut faire. En même temps, je travaillais sur l'héritage des peintures des années 1980 : les pastiches de David Salle, la théorie et la pratique postmodernistes, et je me demandais, par rapport à tout cela, comment je pouvais créer un langage mixte en peinture, maintenant, en 1999. Comment je pourrais en quelque sorte revendiquer un langage pré-moderniste et perceptuel de la peinture »¹⁸³.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.12

¹⁸² David Hickey est un critique d'art qui a écrit pour de nombreuses publications américaines, notamment Rolling Stone, Art News, Art in America, Artforum, Harper's Magazine et Vanity Fair

¹⁸³ « Culturally, the Velvet Underground were, for me, the first thing that really impinged on my reality. Andy Warhol was a starting point, not his art necessarily, but the idea of all this different stuff you could do. At the same time I was working through the legacy of 1980s paintings: David Salle's pastiches, postmodernist theory and practice, and thinking, in relation to all this, how I could make a mixed language in painting now, in 1999. How I could somehow claim back a pre-modernist, perceptual language of painting ». *Dexter Dalwood* (cat. exp.

Formé à la musique avant de se tourner vers les arts plastiques, Dalwood a étudié au Central Saint Martins College of Art & Design, puis au Royal College of Art à Londres. S'il cite Andy Warhol et David Salle, Gerhard Richter exerce lui aussi une grande influence sur le jeune artiste. À l'époque des débats entre photographie et peinture qui marquent le début des années 1990, Richter le fascine par sa capacité à concilier abstraction, réalisme photographique et la manière d'interroger l'histoire allemande. « Je voulais faire des peintures qui fonctionnaient comme des surfaces peintes et qui abordaient le problème d'être un peintre »¹⁸⁴, explique Dalwood.

Le cinéma a également joué un rôle décisif : il analyse notamment les films de Jean-Luc Godard et s'intéresse à ses techniques de montage syncopé, en particulier le *jump cut*, une coupe au sein d'un même plan qui donne l'impression de « sauter » d'une image à l'autre, comme, dans la célèbre séquence de la voiture dans *À bout de souffle*. « J'ai toujours été attiré par l'idée que l'on peut reconstituer le monde en l'écrivant, en le déchirant et en le réassemblant »¹⁸⁵, commente le peintre.

« Sa [Jean-Luc Godard] mentalité de collagiste perturbe continuellement les attentes en matière de narration. Il utilise non seulement des techniques de montage comme le *jump cut*, mais aussi des montages visuels, par exemple une voiture coincée dans un embouteillage à côté d'une image de Mao affichée sur un mur. Ces modes de production sont aujourd'hui entièrement assimilés à la réalisation de films, considérés comme allant de soi, mais pour moi, c'est vraiment la façon dont nous vivons le monde et c'est ce que j'essaie de représenter dans mes peintures ».¹⁸⁶

Dans plusieurs toiles, Dalwood reprend des œuvres d'autres artistes : Morris Louis dans *Hendrix's Last Basement* (2001) (fig.25), Robert Rauschenberg dans *Burroughs in Tangier* (2005) (fig.26) Dans *Diana Vreeland*, il insuffle « un peu de Matisse » à l'appartement new-

Londres, Tate St Ives, 23 janvier – 3 mai 2010, FRAC Champagne-Ardenne, Reims, 11 juin- 15 août 2010), Londres, Tate Publication, 2010. A Conversation with Dexter Dalwood by Martin Clark and Florence Derieux, p. 10

¹⁸⁴ « I wanted to make paintings that both worked as painted surfaces and addressed the problem of being a painter ». *Ibid.*

¹⁸⁵ « Dexter Dalwood : notions of nostalgia », *Alan Koppel Gallery*, [en ligne], <https://www.alankoppel.com/exhibitions/dexter-dalwood-notions-of-nostalgia> [consulté le 3 octobre 2025]

¹⁸⁶ « His collagist mentality continually disrupts expectations of narrative. His use, not just of editing techniques like the jump cut, but also of visual montage, for example a car might be stuck in a traffic jam next to a fly-posted image of Mao on a wall. These modes of production are now entirely assimilated into filmmaking, taken for granted, but for me this really is how we experience the world and it's what i try to represent in my paintings ». *Dexter Dalwood, op.cit.*, p.8

yorkais décoré par Billy Baldwin (fig.27). « Je regarde tellement de reproductions, de photographies et d'images que le simple fait de poser une chose sur une autre peut produire un moment vraiment révélateur. Ces surprises visuelles me conduisent d'une œuvre à l'autre »¹⁸⁷.

Au-delà de Godard, Dalwood cite Alfred Hitchcock pour « l'effet psychologique de l'échelle dans la relation à l'image », ou encore Orson Welles, dont les expérimentations d'angles de caméra offrent au spectateur une position tantôt voyeuriste — lorsque la caméra filme du dessus — tantôt naïve et enfantine¹⁸⁸ — lorsque le point de vue est abaissé.

Dans *Manderley* (2009) (fig. 28), différentes strates de réalité se juxtaposent à la manière de collages : ce sont des fragments de mémoire visuelle qui révèlent des images appartenant à des temporalités distinctes. L'œuvre se divise en trois parties, ce qui rappelle l'effet de *split screen*.

Le panneau de droite évoque un paysage de Paul Nash (fig.29), atténué de la partie centrale par un rideau de théâtre. Au centre, un escalier dont le motif est emprunté à Gerhard Richter domine la composition (fig. 31). Au bas des marches, une tache noire semble « couler », comme s'il s'agissait de sang, tandis qu'une forme blanche, située sur la gauche du tableau, évoque le marquage au sol d'une scène de crime. Par son titre et plusieurs motifs iconographiques, ce tableau renvoie à *Manderley*, le manoir hanté par le souvenir de Rebecca dans le roman éponyme de Daphné du Maurier, adapté au cinéma par Alfred Hitchcock en 1940 (fig. 32). L'artiste commente : « Le fait que la maison du film soit une maquette et non une vraie maison m'a fait réfléchir à la construction d'un lieu fictif — la maison elle-même devient presque un autre personnage du roman — et aussi au rôle de Rebecca, qui est absente tout au long du récit mais qui est plus “présente” que n'importe quoi ou n'importe qui d'autre »¹⁸⁹.

À partir des années 1990, Dalwood peint des intérieurs réels ou imaginaires associés à des événements tragiques qui s'y sont déroulés : *Sharon Tate's House* (1998) (fig.33) ou *Kurt Cobain's Greenhouse* (2000) (fig.34). Ces lieux chargés de mémoire sont « réinventés » par l'artiste à partir de témoignages, de récits et d'images qui constituent une véritable mythologie de ces événements. Dans d'autres tableaux, l'artiste revisite des événements historiques, tels que le procès de Slobodan Milošević (fig.35) ou l'attentat de l'IRA à Brighton.¹⁹⁰ Ces faits, tout comme les crimes devenus mythiques par le biais de la médiatisation, appartiennent à une histoire en images où le réel d'un événement est indissociable de la lecture ultérieure qui le transforme en récit quasi fictionnel.

¹⁸⁷ « I'm looking at so many reproductions, photographs and images, simply laying one thing onto something else can produce a really revelatory moment. Those visual surprises lead me from one work onto the next », *Ibid.*, p. 12

¹⁸⁸ Entretien avec Dexter Dalwood. Annexe, p. 14

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Dexter Dalwood* (cat. exp. Londres, Tate St Ives), *op.cit.*, p. 11

White Bronco (2001) (fig.36) illustre parfaitement cette démarche. Le tableau renvoie à la fuite en voiture du célèbre footballeur O.J. Simpson, soupçonné de meurtre en 1994 (fig.37). Diffusée en direct par des hélicoptères suivant la poursuite, la scène a captivé près de 95 millions de spectateurs aux États-Unis, un chiffre supérieur à celui de la finale du championnat de football américain de la même année, générant des milliards de dollars pour les chaînes de télévision¹⁹¹. Dans son commentaire de l'affaire d'O. J. Simpson, Oliver Stone présente ce cas comme l'illustration d'une « fascination pour le sensationnalisme », phénomène associé à l'essor de la télévision et qui, selon lui, a favorisé l'attrait pour toutes sortes de représentations morbides :

« La télévision était devenue si énorme, avec de tels moyens, elle faisait essentiellement la promotion du meurtre. Les gens s'intéressaient surtout aux tueries, aux meurtres et à la violence. [...] Cette fascination pour le sensationnalisme. J'ai perçu ça comme un effondrement. On ne s'intéressait pas du tout aux problèmes. Voilà, l'Union Soviétique s'était effondré, c'était un moment clé de l'histoire du monde, la fin de la soi-disant Guerre Froide, un moment crucial. On aurait dû s'interroger sur comment redéployer nos ressources, investir dans la paix, réparer les infrastructures du pays. Non, nous avons commencé à penser aux meurtres et à O. J. Simpson. [...]»¹⁹²

Dans le rétroviseur intérieur de la voiture dans *White Bronco*, Dexter Dalwood peint « HOLLYWOOD », citation du célèbre tableau d'Ed Ruscha (fig.38). Dans le rétroviseur latéral, un hélicoptère planant dans un ciel flamboyant rappelle une séquence d'*Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola (fig.39). Ce point de vue depuis l'habitacle de la voiture, que l'artiste reprend ultérieurement dans un autre tableau, *The Crash* (2009) (fig.40), évoque directement l'esthétique du cinéma de Jean-Luc Godard et ses expérimentations de montage, notamment le *jump cut* que Dalwood cite explicitement (fig.41)

Au-delà du rapprochement formel avec Jean-Luc Godard par le collage, Dalwood revendique l'influence du cinéaste français dans sa manière de concevoir l'histoire, pensée simultanément comme « construction » et comme « fiction ». Comme il l'affirme lui-même : « Je construis des histoires à partir d'un point de vue nécessairement subjectif, qui n'est ni plus

¹⁹¹STONE, Olivier, « Les médias et la violence », *Forum des images*, 23 février 2018, [en ligne], <https://www.dailymotion.com/video/x6f4j2n> [consulté le 3 octobre 2025]

¹⁹² *Ibid.*

ni moins réel que n'importe quelle autre tentative de décrire cette époque ou cet événement. [...] D'une certaine manière, je produis une narration mythologique ». ¹⁹³.

3. Copier-coller : collage, outil principal de la création artistique

L'obsession du classement, de l'archivage et de l'accumulation traduit une urgence à préserver l'histoire face à la fragilité des supports numériques, susceptibles de disparaître à la moindre panne. Initié par les cubistes, réinvesti par les dadaïstes¹⁹⁴ et les surréalistes, le collage s'est progressivement imposé, aux XX^e et XXI^e siècles, comme l'une des principales structures visuelles de la modernité et de la création contemporaine. Il devient aussi un instrument artistique dans la lutte contre l'oubli.

« [le collage] [...] est l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question. Le collage est la reconnaissance par la peinture de l'inimitable, et le point de départ d'une organisation de la peinture à partir de ce que le peintre renonce à imiter. Un titre de journal, une affiche, une boîte d'allumettes, qu'importe... L'emploi du collage est une sorte de désespoir du peintre, à l'échelle de quoi le monde peint est repensé ». ¹⁹⁵

Dans cette réflexion, Louis Aragon souligne l'un des principes fondateurs du collage : le transfert du « réel », issu d'un monde saturé d'informations, de sons et d'images simultanées, vers un espace pictural. Un parallèle peut être établi avec la télévision, qui opère elle aussi un transfert entre différentes réalités.

¹⁹³ *Dexter Dalwood* (cat. exp. Londres, Tate St Ives), op.cit., p. 15

¹⁹⁴ Le collage « a été un tournant majeur dans l'évolution du cubisme et donc dans l'évolution de l'art moderne de ce siècle ». (Clement Greenberg, « Le collage » [1959], in *Art et Culture*, Paris, Macula, 1988, p. 81). Jean-Marc Lachaud souligne également : « Né et s'imposant au cœur des tumultes qui caractérisent les premières années d'un siècle qui s'est avéré turbulent et tragique, le recours au collage est pleinement en phase avec l'esprit radicalement audacieux de la modernité » (*Collages, montages, assemblages au XXe siècle. Volume 1. L'art du choc*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 12)

¹⁹⁵ ARAGON, Louis, « Collages dans les romans et dans les films », *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 112

Mais c'est le cinéma lui-même, constitué d'images fixes, les photogrammes, « assemblées » par le montage¹⁹⁶, peut être compris comme une forme de collage¹⁹⁷. Devenu au XX^e siècle un médium incontournable de la vie sociale et culturelle, le cinéma est à la fois marqueur d'histoire et instrument de sa fabrication. Chez Godard, le collage se déploie d'abord dans le montage : enchaînements abrupts, ruptures narratives et dissociations volontaires entre son et image. Il se manifeste aussi par l'insertion de citations — textes, reproductions de tableaux, extraits de films — parfois explicites, parfois plus ténues, qui irriguent dialogues et gestes des personnages.

Pierrot le Fou est sans doute l'un des films les plus « collagistes » de Jean-Luc Godard. Il donne à voir, selon Louis Aragon, un « accroissement du système des collages »¹⁹⁸. En effet, dans le film s'entrelacent des références au « high art » (Velázquez et Rembrandt, évoqués par la lecture, par Ferdinand, de L'Histoire de l'art d'Élie Faure — des « collages parlés »¹⁹⁹) la bande dessinée, la télévision, la publicité, ainsi que le cinéma américain, avec la présence de Samuel Fuller, que Godard célèbre en expérimentant, à l'instar de Fuller, les effets de transition et de juxtaposition (fig. 42, 43, 44). Comme le souligne Dominique Païni²⁰⁰, « la singularité de Jean-Luc Godard doit beaucoup à [...] l'esthétique du disparate, des rapprochements intempestifs, des concaténations d'image empruntée, volée, détournée, trouvée. »²⁰¹

C'est dans cette perspective que le cinéma de la Nouvelle Vague, comme le souligne Clélia Zernik, remet en cause « la structure sujet-objet » en recourant à « toute une série de phénomènes de brouillage, de superpositions, de perturbations ». Les films qui en résultent ne cherchent pas à affirmer une « unité », mais mettent au contraire en évidence « le travail même de construction, de collage »²⁰².

¹⁹⁶ Comme le rappelle Jacques Aumont, le terme « montage », a d'abord été utilisé en français dans le domaine de la mécanique ou de la plomberie, avant que Serguei Eisenstein ne l'applique au cinéma, AUMONT, Jacques, *Montage, « la seule invention du cinéma »*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2015, p. 13

¹⁹⁷ Bien qu'il existe de manières de filmer « sans colle », et « dans la caméra », le terme de « montage » employé ici concerne « le montage de prises de vues séparées dans le temps, et soigneusement collées ensuite », AUMONT, Jacques, *op.cit.*, p. 15

¹⁹⁸ ARAGON, Louis, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Lettres françaises*, n°1096, 9-15 septembre 1965, [en ligne], <https://derives.tv/qu-est-ce-que-l-art-jean-luc/> [consulté le 3 octobre 2025]

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Dominique Païni est commissaire de l'exposition *Godard – Picasso : collage(s)*, organisée à l'Abbaye de Montmajour à Arles en 2018. *Godard – Picasso : collage(s)* (cat.exp. Abbaye de Montmajour, 2 juillet – 23 septembre 2018), Arles, Art cinéma, Les rencontres de la photographie, 2018

²⁰¹ PAÏNI, Dominique, « Le seul colleur qui invente à mon sens, c'est Godard » (Louis Aragon, 1965), *Cinémathèque*, 17 janvier 2019, [en ligne], <https://www.cinematheque.fr/video/2189.html> [consulté le 29 septembre 2025]

²⁰² ZERNIK, Clélia, *L'œil et l'objectif : la psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, J.Vrin, 2012, p. 292-293

À l'instar de Godard, Jean-Michel Alberola recourt au collage en intégrant — sur papier, toile ou film — des citations de philosophes, penseurs et écrivains (Marx, Benjamin, Debord, Kafka, La Boétie, Conrad, Stevenson), des slogans politiques, des titres de films et des noms de réalisateurs (Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet), ainsi que des références picturales et musicales (Thelonious Monk, Bo Diddley, Bob Dylan), afin de répondre à ce qu'il nomme une « amnésie programmée » de l'époque capitaliste (fig. 42, 43).

3.1. Jean-Michel Alberola : constellations de pensées

Jean-Michel Alberola peint lentement et peu. Le reste du temps, il s'exprime par d'autres médiums, moins contraignants en termes d'investissement temporel et émotionnel : néons, dessins, gouaches, films²⁰³, textes. Il est également l'auteur d'un projet architectural dans un village montagnard japonais. « Pendant des mois, je ne suis pas à l'atelier, je suis ailleurs »²⁰⁴, dit l'artiste, qui aime voyager. Lorsqu'il retrouve son atelier, il reprend des toiles laissées de côté, y ajoute ou efface des éléments, retravaille une couleur. « De l'ajustement. De l'infirmité. C'est la seule chose qui m'intéresse dans la fabrication des tableaux, cette histoire de millimètres. »²⁰⁵

Chaque activité possède ainsi son temps propre, sans interférences. « En réalité, le temps durant lequel je travaille sur un tableau est très court. Seulement, cette unité de temps est dilatée sur une période d'au minimum deux ans »²⁰⁶, précise-t-il. Sa pratique s'organise donc autour de deux mouvements²⁰⁷ complémentaires : l'un, pictural, lié à la composition, à la couleur et au traitement de la surface ; l'autre, conceptuel, propice à des réflexions sur la politique et la philosophie.

Ces deux mouvements se manifestent simultanément dans ses expositions, pensées comme un « livre avec ses chapitres ou encore comme un film en cours de montage, [...] un déploiement, ou une page infinie dans laquelle entrent Kafka, Marx, Guy Debord, Walter Benjamin, Simone Weil »²⁰⁸.

²⁰³ Jean-Michel Alberola est l'auteur de trois films : *La vie de Manet* (1983), *Prologue* (1987), *Koyamaru* (2007). Au cours de notre entretien, il a révélé qu'il est actuellement en train de travailler sur un nouveau projet de film

²⁰⁴ GRENIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *Jean-Michel Alberola*, Paris, Flammarion, 2016, p. 42

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Jean-Michel Alberola dans BISMUTH, Léa, « Jean-Michel Alberola. L'aventure des détails », *Art press*, mars 2016, p. 48

²⁰⁸ Jean-Michel Alberola dans BISMUTH, Léa, *op.cit.*, p. 45

En 2016, la rétrospective d'Alberola au Palais de Tokyo²⁰⁹ présentait près de 300 œuvres ; le parcours s'ouvrait sur le slogan « Va chercher ! » (fig. 45, 46, 47). Pour Alberola, concevoir une exposition revient à composer une « constellation » ou un « archipel », une image qu'il emprunte à Robert Louis Stevenson, dont les romans *L'Île au trésor* (1883), *Enlevé !* (*Kidnapped*, 1886) ou *L'Aventure dans les îles* (*In the South Seas*, 1896), transforment les errances géographiques en métaphores de quêtes mentales.

À l'instar de Stevenson, Alberola inscrit son œuvre dans l'exploration des « hétérotopies » — ces « lieux autres » que Michel Foucault définit comme « hors de tous les lieux »²¹⁰ —, renvoyant notamment au miroir, au jardin ou à la salle de cinéma.

Lieux singuliers, ancrés dans le réel tout en ouvrant sur un horizon imaginaire, ces « espaces autres » prennent chez Alberola la forme de l'Afrique de son enfance, du Japon contemporain, des films de Godard, des Straub ou des écrits de Kafka. « La forme de l'exposition correspond à ce que j'appelle la *littéralité*, commente l'artiste, comment ça se passe à l'intérieur d'un processus mental lors d'un état de conscience élargi. Je vous donne un exemple si j'écoute de la musique et qu'en même temps je peins, dessine ou relève une citation, et qu'au même instant la nuit tombe, il y a là une concentration de phénomènes différents et à chaque fois je me demande comment capturer tout cela, et ce que je peux en faire »²¹¹.

Dans les années 1980, Jean-Michel Alberola signe certaines de ses œuvres *Actéon fecit*, empruntant le nom au chasseur de Thèbes du mythe grec²¹² (fig. 48) À la même époque, il s'intéresse à l'histoire de *Suzanne et les vieillards*, tirée du *Livre de Daniel*²¹³, et en réalise plusieurs variations picturales (fig.49). À l'image d'Actéon du mythe grecque, Alberola est chasseur lui aussi : non pas de proies, mais de pensées et d'images, qu'il intègre à ses créations, qu'elles datent des années 1980 ou de 2023. De la série *Suzanne et les vieillards* à *Paupière supérieure/paupière inférieure*²¹⁴ (fig.50, 51), jusqu'aux travaux les plus récents, son œuvre

²⁰⁹ *Jean-Michel Alberola : l'aventure des détails* (cat.exp.Paris, Palais de Tokyo, 19 février – 16 mai 2016), Paris, Palais de Tokyo 2016

²¹⁰ FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004, p. 15

²¹¹ *Ibid.*, p. 46

²¹² Ayant surpris Artémis (Diane), la déesse de la chasse et de la faune sauvage, nue au bain, Actéon est aveuglé avant de se transformer en cerf et d'être dévoré par ses chiens.

²¹³ À l'instar de Diane, Suzanne, surprise en train de prendre son bain, est harcelée par deux vieillards qui lui font des propositions malhonnêtes. Frustrés par son refus, ils l'accusent d'adultère, entraînant sa condamnation à mort. Le prophète Daniel — une éventuelle allusion à Daniel Templon, le premier galeriste d'Alberola qui expose ses premières œuvres de la série « Suzanne et les vieillards » — intervient alors pour défendre Suzanne et prouve son innocence. Les trois premières expositions de Jean-Michel Alberola chez Daniel Templon sont réalisées sous le thème de « Suzanne et les vieillards ». Après 1987, le peintre continue à emprunter le titre pour ses œuvres, mais sans rapport visible à l'histoire.

²¹⁴ La série se compose de tableaux réalisés à l'huile sur toile, ainsi que de gouaches sur papier. Chaque toile est encadrée par un titre en deux parties : « paupière supérieure » en haut du tableau et « paupière inférieure » en bas.

interroge inlassablement les mécanismes de la vision, révélant combien l'acte de voir n'est jamais dissocié d'un acte de réflexion et de mémoire.

3.1.1. « Livres-vérité »

En 1989, Jean-Michel Alberola publie un livre *Impression d'Afrique*²¹⁵, dont le titre fait explicitement référence au roman éponyme de Raymond Roussel. Alberola y élabore un dispositif fondé sur l'articulation d'images et de mots, non comme simples illustrations ou commentaires, mais comme éléments constitutifs d'un récit visuel. Ces assemblages, que l'on feuillette comme un film déroulant ses photogrammes, échappent à toute narration linéaire et refusent la hiérarchie explicative. Ils combinent des fragments picturaux (parfois réduits à des détails, parfois reproduits en noir et blanc), des photographies prises par l'artiste, des cartes postales, des documents administratifs, ainsi que des citations de films ou d'auteurs, souvent manuscrites, inscrites directement sur l'image (fig. 52, 53, 54).

L'ambition d'Alberola est de montrer l'Afrique « en vérité », non pas par l'exactitude documentaire, mais en admettant que cette vérité ne peut se transmettre qu'à travers une réinvention qui, parfois, se confond avec une fiction. Cette tension entre documentaire et imaginaire inscrit *Impression d'Afrique* dans une tradition qui remonte vers le cinéma ethnographique et le cinéma-vérité, forgé par Jean Rouch. Dans les années 1950, Rouch, anthropologue et ingénieur de formation, est chargé du service ethnographique au Musée de l'Homme. Munie d'une petite caméra muette, il se rend au Niger pour rencontrer des populations locales : il s'intéresse notamment aux pratiques religieuses des Haoukas, qu'il note et filme (*Les Maîtres fous*, 1954). Son troisième long-métrage *Moi, un Noir* (1959) qui raconte les aventures d'un jeune Nigérien venu à Abidjan à la recherche d'un travail, est salué par *Cahiers du cinéma*. Les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague s'appuient sur *Moi, un Noir* en tant que référence pour forger leurs propres pratiques à partir de la caméra à l'épaule, son direct et récit construit par le commentaire.

Il apparaît que Jean-Michel Alberola s'inspire lui aussi de ces procédés du cinéma-vérité pour les appliquer à la réalisation de ses livres. Cette approche se retrouve également appliquée par Pier Paolo Pasolini, notamment dans *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970), projet d'adaptation de la tragédie grecque transposée dans les paysages de l'Ouganda et de la

L'œil du spectateur effectue ainsi un mouvement de traveling vertical entre les deux inscriptions. L'image elle-même est « cadrée » par le regard, monochrome et directe, telle qu'elle apparaît à l'œil.

²¹⁵ Le livre est publié grâce à l'aide d'État et au soutien du CNAP

Tanzanie, où Pasolini filme hommes et femmes comme autant de figures possibles d'un théâtre antique réactualisé. Dans l'une des pages d'*Impression d'Afrique*, Alberola inscrit le titre du film de Pasolini sous la reproduction de son tableau *Échange* (fig. 53), accompagné de la mention : « Pasolini... Carnet de notes pour une Orestie africaine... les théories marxistes... ».

À la fin des années 1980, Alberola se rend à Auschwitz. De cette expérience naît son second livre *Sans titre : Auschwitz, mai 1987 — Paris, novembre 1996*, composé des aquarelles en sépia représentant les alentours de ce lieu « maudit »²¹⁶ — maisons, arbres, fleurs —, accompagnées d'un texte (fig.55).

« La visite d'Auschwitz Birkenau c'était pour montrer — et ça venait d'un film des Straub et de ce que disait Deleuze à propos des Straub — que sous les paysages il y a du sang, il y a des voix sous la terre qui remontent. Je voulais dessiner Auschwitz comme un peintre dessine un paysage mais dès l'instant où on tombe sur le nom du lieu, le paysage change. C'est une sorte de méthode qui est permanente dans mon travail : on voit quelque chose et une information supplémentaire fait changer ce qu'on voit. Et dans la salle de l'aquarium il y avait les dessins d'Auschwitz, les Magnolias et un portrait de Cervantes. Quelque fois j'étais comme des a),b),c), ça marche d'un point de vue sentimental, pas forcément rationnel ». ²¹⁷

Les « fantômes d'Afrique » (fig.56), cèdent progressivement la place à d'autres représentations anthropomorphes, mais toujours incomplètes : des yeux isolés, des visages morcelés, des silhouettes fragmentées. Jean-Michel Alberola commente : « L'ébranlement provoqué par Auschwitz et Hiroshima est tel que la peinture dans son ensemble devient impossible et que le monde de la pensée ne peut plus s'élaborer dans sa continuité. »²¹⁸

Dans *Sixième fiction de Suzanne* (1983), une créature au visage humain partiellement dissimulé sous une tunique pourpre — teinte sanguine qui envahit la surface du tableau — prend l'apparence d'un aigle ou d'un corbeau. Ce qui se cache sous le tissu est indicible : la mort elle-même. Son visage, gris et morbide, et la main qui tient la toile font apparaître une silhouette humaine, ou plutôt ce qui en tient lieu : une masse indéfinie, mouvante, aspirée dans un tourbillon vertigineux. Un regard frontal transperce le spectateur : des yeux noirs, démesurément grands, constituent le seul élément réaliste de la composition (fig. 57). Ce regard

²¹⁶ ALBEROLA, Jean-Michel, *Sans titre : Auschwitz, mai 1987 — Paris, novembre 1996*, Paris, VillaRose, 1997, p. 8

²¹⁷ « Jean-Michel Alberola : « Je passe mon temps à mettre en avant une chose enfouie », *France Culture*, 29 juin 2021, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/jean-michel-alberola-je-passe-mon-temps-a-mettre-en-avant-une-chose-enfouie-9191931> [consulté le 29 septembre 2025]

²¹⁸ Jean-Michel Alberola, conversation avec Claire Stoulling le 1^{er} février 2007, cité dans Jean-Michel Alberola cité dans GRENIER, Catherine, STOULLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, op.cit. p.18

est celui des « survivants décharnés »²¹⁹, de ces « morts-vivants sortant des baraquements, au regard exorbité, d'outre-tombe »²²⁰, de ces « regards-caméra » présents dans *Nuit et brouillard* (fig. 61), *Europe 51* ou *Hiroshima mon amour*, et qui caractérisent le cinéma « après les images des camps », ²²¹ analysé par Antoine de Baecque dans *L'Histoire-caméra*.

3.1.2. La « méthode godardienne »

« Je laisse tomber le sujet, mais je garde le rapport aux images. C'est très godardien de s'éloigner du sujet premier » ²²², confie Jean-Michel Alberola. Ce qu'Alberola exprime probablement par cette réflexion, c'est qu'en éclatant les codes de la narration classique, Godard a cherché à faire de l'image la matière première de ses recherches — une chronique à la fois de son temps et de la jeunesse, des marqueurs sociétaux présents dans ses premiers films.

Pourtant, il serait inexact d'affirmer, comme le soutient l'artiste, que le cinéma de Godard est dépourvu de sujet. Au contraire, à partir des années 1980, l'analyse historique devient un véritable enjeu de son cinéma, comme le montrent *Nouvelle Vague* (1990) et *JLG/JLG* (1994).

En concevant *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), quatre heures trente minutes de film, en huit épisodes comprenant les références à « plus de huit cents œuvres »²²³ — tableaux, films et livres —, Godard ne s'éloigne pas du sujet, il s'en approche au plus près. Loin de s'en détourner, il l'ausculte avec une rigueur quasi archéologique. Comme le rapporte Antoine de Baecque dans la biographie qu'il lui consacre, Godard, « rassemblant des lectures, des pièces théâtrales, des conversations inédites », « cherchant des ouvrages dans sa bibliothèque, réfléchissant, tapant à la machine à écrire, travaillant à la table de montage »²²⁴, s'impose comme un véritable historien du XX^e siècle par l'image.

Ce qui rapproche le plus Jean-Michel Alberola de Jean-Luc Godard est sans doute ce « mouvement d'anamnèse »²²⁵, selon la formule d'Alain Bergala, ce travail de remémoration

²¹⁹ DE BAECQUE, Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *Mille huit cent quatr-vingt-quinze*, n°51, 2007, p. 10

²²⁰ Témoignage de François Truffaut, cité par Antoine de Baecque, Serge Toubiana, François Truffaut, Paris, Gallimard, 1996, rééd. Folio 2001, pp. 60-61., dans DE BAECQUE, Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *Mille huit cent quatr-vingt-quinze*, n°51, 2007, p. 10

²²¹ DE BAECQUE, Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *Mille huit cent quatr-vingt-quinze*, n°51, 2007, p. 9

²²² Jean-Michel Alberola cité dans GRENIER, Catherine, STOULLING, Claire, ALBEROLA, op.cit., p.20

²²³ DE BAECQUE, Antoine, *Godard : biographie*, Paris, Bernard Grasset, 2023, p. 677

²²⁴ *Ibid.*, p 678

²²⁵ BERGALA, Alain, « L'histoire et le sacré », Nul mieux que Godard, Éditions des Cahiers du cinéma, 1999, p. 230

par l'image qui fait de lui un véritable « historien du XX^e siècle »²²⁶. Les collages photographiques qu'Alberola réalise à l'occasion du centième numéro de *1895, revue d'histoire du cinéma*, (fig.58) reflètent pleinement cette « méthode godardienne » : ils traduisent une ambition comparable à celle du cinéaste, animé par ce qu'il qualifie lui-même d'« idée super-ambitieuse »²²⁷, de « rendre visible » l'histoire de son siècle, voire même de le sauver »²²⁸, pour reprendre les mots d'Antoine de Baecque.

Composées d'images anonymes glanées en brocante ou de photographies d'écrans de films, les collages d'Alberola comportent des inscriptions au marqueur noir — noms d'acteurs, titres de films, fragments de phrases — qui instaurent un jeu d'associations libres entre mots et images.

Cette approche d'Alberola rappelle directement le procédé citationnel²²⁹ élaboré par Godard dans *Histoire(s) du cinéma* pour contourner le problème des droits d'auteur. Il lui était en effet impossible de s'acquitter des droits pour l'ensemble des films, tableaux et textes convoqués dans ce projet monumental. Les citations y apparaissent donc souvent brèves, tronquées, abruptes, comme des fragments arrachés. « Ces procédés citationnels se rapprochent du palimpseste, comme le dit Antoine de Baecque : sous les images des autres, il y a toujours Godard, et sous les mots et les visions de Godard, il y a les images des autres. »²³⁰

Lorsque Alberola présente ces collages à François Albera, ancien collaborateur de Godard pour *Histoire(s) du cinéma*, celui-ci s'exclame : « C'est exactement ce que tu fais toi ! »²³¹

Cette « méthode godardienne », qui consiste à procéder à l'analyse de l'histoire par la citation, se manifeste également dans la dernière exposition personnelle de Jean-Michel Alberola, présentée à la galerie Templon en 2024²³². Au rez-de-chaussée, l'artiste présente plusieurs toiles de la série *Les Rois de rien* (1993–2003), dans lesquelles il répertorie avec rigueur les titres de morceaux musicaux, leurs durées, dates de sortie, et le *timecode* précis de leur lecture, ainsi que des tableaux de la série *Paupière inférieure, paupière supérieure*. (fig.59,

²²⁶ DE BAECQUE, Antoine, « Historien du XX^e siècle », dans *Godard : biographie*, Paris, Bernard Grasset, 2023, pp. 673-769

²²⁷ Jean-Luc Godard : « Mon idée, super-ambitieuse, que Michelet n'a pas eue, même quand il finissait sa grandiose Histoire de France, c'est que l'histoire est là, seule, et que seul le cinéma peut la rendre visible » (« A propos de cinéma et d'histoire », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, cité dans DE BAECQUE, Antoine, *op.cit.*, p. 674

²²⁸ DE BAECQUE, Antoine, *op.cit.*, p. 674

²²⁹ *Ibid.*, p 685

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Entretien avec Jean-Michel Alberola. Annexe, p. 4

²³² « Les rois de rien et les années 1965-1966-1967 », Galerie Templon – Paris, Grenier Saint Lazare, 6 janvier – 24 février 2024. Voir DAGEN, Philippe, ALBEROLA, Jean-Michel, *1965-1966-1967. Jean-Michel Alberola*, 2024, Paris, Galerie Daniel Templon

60, 61, 62). Au sous-sol de la galerie, un ensemble d'œuvres récentes sur papier, figurant des titres et des citations de livres et de films ainsi que des références à des événements historiques, constitue une chronique des trois années précédant 1968. Alberola y collecte et classe méthodiquement ces références, délaissant momentanément la figure du plasticien pour endosser celle d'archiviste, voire d'historien.

Un autre aspect qui permettrait rapprocher le travail d'Alberola pour la revue 1895 avec *Histoire(s) du cinéma*, réside dans leurs approches respectives « paratactique »²³³ : assembler des images et des mots, sans nécessairement en expliciter le sens. « Une information ne suffit pas, affirme l'artiste, une énumération de toutes ces informations non plus ; il faut donc choisir dans les éléments pour respecter cette idée de montage. »²³⁴

Dans *Histoire(s) du cinéma*, Godard élabore une grammaire non linéaire fondée sur une syntaxe visuelle éclatée. Les images y sont juxtaposées sans lien logique apparent, tandis que sons et mots, écrits ou prononcés, coexistent dans une dynamique où chaque fragment, isolé ou combiné à d'autres, devient porteur d'un sens indéfiniment ouvert. Alberola revendique une attitude comparable : « Je n'explique pas, je présente un montage, comme on le dit pour un film »²³⁵. C'est au spectateur d'en trouver le sens. Ainsi, comme explique François Jost :

« Les images cinématographiques nous disent quelque chose, non parce qu'elle « parlent », mais seulement parce que, au travers de « ces traces qui nous ressemblent », comme dirait Godard, nous percevons une visée communicative [...] Les images sont fabriquées dans l'intention de nous dire quelque chose [...] le film est un acte de langage que le spectateur doit interpréter ». ²³⁶

Les phrases, mots et inscriptions que Jean-Michel Alberola ajoute à ses images renforcent la dimension analytique du regard. Celui-ci est spontanément conduit à chercher une correspondance entre texte et image, correspondance qui, le plus souvent, n'existe pas. Les mots semblent promettre une explication, mais ils agissent en réalité comme des leurres sémantiques, formulant des maximes énigmatiques telles que « La sortie est à l'intérieur »

²³³ Voir PERLOFF, Marjorie, « The Invention of Collage », in *Collage*, ed. Jeanine Parisier Plottel, New York, New York Literary Forum, 1983, p. 23-49; MARCHIORI, Dario. « De la parataxe chez Alexander Kluge : le cinéma par-delà le cinéma ». *Alexander Kluge et la France*, Presses universitaires Blaise-Pascal, [en ligne], 2022, <https://doi.org/10.4000/books.pubp.7541> [consulté le 3 octobre 2025]

²³⁴ Jean-Michel Alberola dans « Jean-Michel Alberola - 1965 / 1966 / 1967 », *Templon Youtube*, 22 mars 2023, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=TtGalEnMB4U> [consulté le 29 septembre 2025]

²³⁵ « Les rois de rien et les années 1965-1966-1967 », *op.cit.*

²³⁶ JOST, François, « Un monde à notre image », dans *Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 11-12

(fig.63), « La pauvreté est une idée neuve en Europe » (fig.64) , ou encore, dans un registre plus provocateur, « Rien à foutre de Kandinsky et de ses trucs à la con » (fig.65).

Alberola reconnaît volontiers l'incertitude qui traverse son œuvre : « Disons que l'ensemble de mon travail, je n'y crois pas. Ce qui m'aide un peu à tenir, c'est ce que les autres m'en disent. Mais de moi-même, je n'y crois pas du tout. Une incrédulité fondamentale, une incertitude active. En vérité, je n'ai jamais été tranquille nulle part. »²³⁷

Chapitre 3. Arrêt sur image

Après l'analyse des « gestes de vitesse », cette partie s'achève sur la question de « l'arrêt sur image », qui, au-delà d'un simple procédé cinématographique, permet de concevoir la création picturale comme une réflexion critique sur la nature mécanique des images et sur leur capacité à témoigner d'un événement historique.

Avant de devenir un simple geste technique, celui qui permet de mettre en pause un lecteur vidéo, l'arrêt sur image désigne d'abord un procédé cinématographique consistant à dupliquer un photogramme de film afin de produire l'illusion d'une image fixe. Apparu dans l'entre-deux-guerres²³⁸, il est utilisé de manière récurrente à partir des années 1960²³⁹, au moment « critique »²⁴⁰ du cinéma, confronté alors à l'essor de la télévision et à la crise du système

²³⁷ Jean-Michel Alberola, dans GRENIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *op.cit.* p. 38

²³⁸ Le procédé est notamment appliqué dans le court-métrage dadaïste *Entr'acte* (1924) et dans *Paris qui dort* (*The Crazy Ray*, 1924) de René Clair ; Dans *L'Homme à la caméra* (*Man with a Movie Camera*, 1929) de Dziga Vertov

²³⁹ Initialement, l'arrêt sur image est employé dans les versions doublées du cinéma américain : figé sur le dernier photogramme, il permettait d'insérer le générique traduit dans la langue du pays de diffusion.

²⁴⁰ CHIK, Caroline, GAUDREAULT, André, MAREY, Etienne-Jules, *L'image paradoxale : fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2011, p. 11-12

hollywoodien. Cette période marque le passage de ce que Gilles Deleuze a défini comme le régime de « l'image-action »²⁴¹ à celui de « l'image-temps », un basculement caractérisé par l'éclatement des rapports de causalité et l'émergence de formes narratives discontinues, qui rompent avec les structures classiques du cinéma d'avant-guerre.

1.Arret sur image : geste de réflexion

« A vrai dire, il n'y a plus, il ne devrait plus y avoir d'analyses de films. Seulement des gestes. Des gestes libres, enfin, rendus possibles parce qu'un jour une pratique intellectuelle nouvelle, qu'il a fallu nommer analyse de film, a permis (alors au prix de beaucoup de difficultés) d'arrêter les films ».²⁴²

Pour Raymond Bellour, les gestes fondamentaux liés à la compréhension et à la perception d'un film sont au nombre de quatre, dont le premier est l'arrêt sur image, à partir duquel dérivent les trois autres : la critique, le travail théorique et la rencontre. L'arrêt sur image engage la posture d'« un spectateur pensif »²⁴³, celui qui, par la puissance de sa pensée, anime une image statique. « Aussitôt qu'on arrête le film, on commence à trouver le temps d'ajouter à l'image. On pense autrement le film, le cinéma »²⁴⁴, écrit Raymond Bellour.

Qu'il s'agisse d'un tableau ou d'un photogramme de film, l'arrêt sur image se présente comme un geste « en attente », attente du récit, de l'analyse, de l'interprétation, de tout discours susceptible de se déployer devant un film ou une œuvre. « La peinture arrête le temps mais n'interrompt pas le flux de la narration »²⁴⁵, affirme Eric Fischl. Au cinéma, cette suspension renoue avec les origines picturales et photographiques de l'image, tout en interrogeant le mouvement, l'élément constitutif du cinéma, et son caractère fondamentalement illusoire²⁴⁶. Le temps de la pause, qui n'est limité par aucune durée déterminée, puisqu'on peut revenir à l'image à tout moment, reste ainsi particulièrement propice à une approche analytique²⁴⁷.

²⁴¹ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 13

²⁴² BELLOUR, Raymond, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 1990, p. 20

²⁴³ Pour Raymond Bellour, le travail lié à l'arrêt sur image crée les conditions « d'un autre temps, il invente <...> les conditions d'une lecture <...>, il déplace l'hystérie du cinéma en produisant ce qu'on peut appeler, en démarquant Hugo, « spectateur pensif ». BELLOUR, Raymond, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 1990, p.77

²⁴⁴ BELLOUR, Raymond, *op.cit.*, p. 80

²⁴⁵ FISCHL, Eric, "Notes from the Field: Time", *The Art Bulletin*, 30 janvier 2014

²⁴⁶ En effet, on oublie souvent que le mouvement du cinéma est d'une nature artificielle. Composé d'images fixes, photogrammes, le film offre une illusion d'un mouvement grâce à la technique du montage.

²⁴⁷Entretien avec Luc Tuymans : « Il y a une ressemblance entre la peinture et le film. Cela tient à la manière d'approcher le sujet. Je serais probablement un très mauvais photographe, parce que je n'arrive pas à prendre des décisions rapides. Je dois vraiment m'approcher de l'image, ce qui est possible en peinture parce que l'on peut suspendre, on peut revenir sur la toile. Avec la caméra, c'est la même chose, on s'approche d'une image ».

« Regarder de près l'image du film, la recadrer, la détailler, c'est y introduire de la vitesse, plutôt qu'y voir mieux. C'est charger l'image d'une autre vitesse qui lutte ou se conjugue, rivalise ou s'additionne avec la vitesse déjà présente dans le film. Ce sont deux mouvements qui s'attirent »²⁴⁸.

Dans cette réflexion, Dominique Païni évoque l'expérience singulière qu'Alain Fleischer a menée à partir de *Fenêtre sur cour* (1954) d'Alfred Hitchcock. En hommage à Hubert Damisch²⁴⁹, muni d'une caméra vidéo devenue sa « loupe filmeuse », pour reprendre l'expression de Païni, Fleischer filme de très près l'écran projetant la première bobine du film conservée à la Cinémathèque de Paris. En décomposant et en recadrant les vingt premières minutes, il transforme l'acte de visionnage en une véritable opération critique, presque « chirurgicale »²⁵⁰. Avec Hitchcock, selon Gilles Deleuze, s'introduit l'« image mentale » au cinéma d'après-guerre, marquant une rupture avec l'« image-action » propre au cinéma américain classique. Cette transformation, parallèle au monde en reconstruction après la guerre et la Shoah, se caractérise par un relâchement des « liens sensori-moteurs »²⁵¹.

Dans *Fenêtre sur cour* (1954), observe Deleuze, « c'est la caméra, et non pas un dialogue, qui explique pourquoi le héros a la jambe cassée »²⁵². En introduisant ainsi des « figures de pensée »²⁵³, l'œuvre d'Hitchcock elle-même devient, à son tour, le lieu d'expérimentations visuelles et mentales pour de nombreux artistes contemporains. Parmi eux, Pierre Huyghe, avec *Remake* (1995) (fig.66), ou Douglas Gordon, avec *24 Hour Psycho* (1993), offrent un nouveau cadre temporel à *Fenêtre sur cour* et *Psycho*. Ainsi, d'un « grand classique de l'histoire du cinéma », le film cesse d'être une œuvre intouchable, mais apparaît comme une « totalité du monde visible, expérience globale de la vision et de l'audition »²⁵⁴. Ces opérations de recadrage et de reconstruction produisent ainsi, selon Fleischer, « à partir d'une géographie différemment explorée, une nouvelle histoire »²⁵⁵.

²⁴⁸ PAÏNI, Dominique, « Recadrer-détailler », dans COHN, Danièle, *Y voir mieux, y regarder de plus près : autour d'Hubert Damisch*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, p. 148

²⁴⁹ Alain Fleischer, *Hitchcock recadré. Hommage à Hubert Damisch, 2000. D'après Fenêtre sur cour, première bobine*. DVD.

²⁵⁰ FLEISCHER, Alain, « Hitchcock recadré », dans COHN, Danièle, *op.cit.*

²⁵¹ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 278

²⁵² DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 27

²⁵³ *Ibid.*, 274

²⁵⁴ FLEISCHER, Alain, « Hitchcock recadré », dans COHN, Danièle, *op.cit.*, p. 143

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 146

1.1. « L'entre-images » de Marc Desgrandchamps

« Les films, je les regarde surtout en DVD, confie Marc Desgrandchamps. Le fait de pouvoir faire un arrêt sur l'image, de voir un film à n'importe quel moment, alors qu'autrefois on dépendait des programmations, a complètement transformé mon rapport au cinéma »²⁵⁶.

Dans un film réalisé par Alyssa Verbizh à l'occasion de l'exposition de Marc Desgrandchamps au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2011²⁵⁷, l'artiste évoque ses inspirations cinématographiques. Il cite notamment *L'eau à la bouche* (1960) de Jacques Doniol-Valcroze, découvert à la télévision lorsqu'il était adolescent. Bien qu'il reconnaisse ne pas en avoir gardé de souvenir très précis et que le film dans son ensemble ne l'ait pas particulièrement marqué, une scène a néanmoins retenu son attention : celle d'un pique-nique en terrasse (fig. 67, 68) :

« J'ai été sensible à la façon dont les comédiens et les comédiennes se déplaçaient. [...] La façon dont le coude là va venir porter une ombre sur la hanche. Cela peut paraître anodin, mais ce genre de détails peut structurer une figure [...] Elle s'arrache du récit, de la narration pour s'incarner dans d'autres représentations »²⁵⁸.

Dans les croquis réalisés d'après cette séquence, on retrouve la « chorégraphie » des gestes des héroïnes de Doniol-Valcroze. Mais l'on y devine aussi des résonances avec d'autres figures cinématographiques : Monica Vitti dans *L'Avventura* (notamment la scène du bateau (fig. 69, 70) ou encore l'héroïne du *Silence* de Bergman (fig. 71) :

« Je me suis pas mal servi de l'attitude de cette femme, appuyée sur le lit, qui se tient de dos dans une attitude en *contrapposto*. L'une de ses jambes est légèrement relevée, ce qui entraîne une forme déhanchée. C'est précisément cette forme qui m'a intéressé picturalement »²⁵⁹.

Sensible à la plasticité des gestes, des postures et des mouvements des acteurs, le peintre cherche à retenir de la séquence non seulement une « ambiance » et un « climat » propres au tournage, mais aussi les humeurs des acteurs, leurs attitudes et ces « instants qui ont marqué la

²⁵⁶ Entretien avec Marc Desgrandchamps

²⁵⁷ Marc Desgrandchamps : *arrêt sur images*, Alyssa Verbizh, entretien avec Marc Desgrandchamps à l'occasion de son exposition rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2011, à propos de ses inspirations cinématographiques, [en ligne] <https://vimeo.com/146875416> [consulté le 1 octobre 2025]

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Idem.*

pellicule »²⁶⁰. « De la pellicule, il reste des choses : des attitudes, des mouvements, des ombres, de la lumière. »²⁶¹ L'image cinématographique se présente pour Desgrandchamps non pas comme une « concaténation d'objet », mais en tant qu'une « composition atmosphérique »²⁶², pour reprendre les termes de Clélia Zernik au sujet de films d'Ozu.

1.1.1. Les « traumatismes »²⁶³ de la peinture

« Le seul moyen de survie passait par le Temps, un trou dans le Temps », affirme la voix off de *La Jetée* de Chris Marker, film que Marc Desgrandchamps cite souvent comme référence. Des syncopes visuelles qui offrent au spectateur quelques précieuses secondes supplémentaires pour contempler chaque photogramme, *La Jetée* incarne ce que Raymond Bellour définit comme *l'entre-image* : « l'espace de tous ces passages. Un lieu physique et mental, multiple... il opère entre les images, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même. »²⁶⁴

Chez Desgrandchamps, cet *entre-image* désigne avant tout ces états intermédiaires qui caractérisent la nature même de ses sources : images mécaniques se mêlant aux souvenirs, motifs ayant « survécu » au passage de la pellicule à la toile — héroïnes cinématographiques, personnages inventés ou figures issues de photographies personnelles prises lors des vacances estivales. Formellement, ces présences flottantes se manifestent à travers des effets de transparence ou de fondu-enchaîné, rappelant à la fois les expérimentations cinématographiques et les superpositions de Francis Picabia (fig.71)

Aujourd'hui, l'usage de la photographie comme outil de mémoire et de collecte d'images est devenu un principe même du travail d'atelier. Avant de commencer un tableau, Desgrandchamps rassemble des dossiers visuels : certaines images servent de point de départ,

²⁶⁰ Entretien avec Marc Desgrandchamps. Annexe, p. 16

²⁶¹ Marc Desgrandchamps : *arrêt sur images, op.cit.*

²⁶² ZERNIK, Clélia, *L'œil et l'objectif : la psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, J.Vrin, 2012, p. 129

²⁶³ En inventant le jeu de mots « *traumatismes* » au cours de son Séminaire XXI (*Les non-dupes errent*, 1973–1974), Jacques Lacan désignait le traumatisme lié au manque de jouissance, autrement dit, pour Lacan, absence structurale du lien entre le *signifiant* et le *signifié*. Cette faille, ou cette « coupure », marque selon lui la fissure même entre la vie et la mort, là où le langage ne peut plus combler le réel de la perte. Les « *entre-images* » de Desgrandchamps sont signes de cette perte. Jacques Lacan : « Mais nous savons tous parce que tous, nous inventons un truc pour combler le trou dans le Réel. Là où il n'y a pas de rapport sexuel, ça fait *traumatisme*. On invente ! ». LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, livre XXI, « Les non-dupes errent », 1973-1974, leçon du 19 février 1974, [en ligne], <http://staferla.free.fr/S21/S21%20NON-DUPES....pdf> [consulté le 3 octobre 2025]. Voir aussi BUSSIÈRES, Valérie, « Le trauma, pas sans le fantasme : une écriture logique », *Lacan Université*, [en ligne], https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2020/05/Ironik-40_VBussièrès.pdf [consulté le 3 octobre 2025]

²⁶⁴ BELLOUR, Raymond, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Milan, Éditions Mimésis, 2020, p.14

d'autres, laissées de côté, ressurgissent ultérieurement « en état de pensées »²⁶⁵. Toutefois, l'intention initiale qui conduit le peintre à retenir une image « peut être contredite par ce que met en œuvre le travail pictural »²⁶⁶, précise-t-il. Une fois la toile achevée, des éléments inattendus, ces « choses » qui n'étaient pas intentionnelles au départ²⁶⁷, apparaissent à la surface, véritables ouvertures dans ces espaces de l'« entre-image ».

Ces intrusions, ou « erreurs » selon ses propres mots, prennent souvent la forme de trous noirs ou de fragments d'objets « délaissés ». « La notion de détail est une chose importante dans mon travail, précise l'artiste. À l'univocité ou à la monosémie du plan coloré issu de la modernité, le détail vient s'opposer en créant une brisure, un écart, voire une contradiction au sein de la composition picturale. »²⁶⁸

Dans la toile *Sans titre* (2005), Desgrandchamps reprend ainsi le motif de l'envol des pigeons (fig.72), renvoyant à la fois à un photogramme de *La Jetée* (fig.73) à l'image menaçante des *Oiseaux* d'Hitchcock (1963), ou encore aux passages d'ouverture et de clôture de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, l'un de ses romans de chevet. « Il a un sens pictural dans ses romans, dit Desgrandchamps. C'est un peu comme une tache entre le soleil et le personnage ; et aussi comme celle que vous avez remarquée tout à l'heure dans l'un de mes tableaux. »²⁶⁹ Ces taches noires, qui « font mal à la composition » dans les toiles de Desgrandchamps, fonctionnent, chez Simon comme chez Marker, comme des motifs cycliques : elles permettent de « boucler la boucle » du récit, dans une forme circulaire où l'ouverture du commencement fait écho à celle de la fin.

Issues de souvenirs enfouis, vestiges d'un autre temps, ces coupures noires perturbent la surface picturale et instaurent ce que Roland Barthes qualifiait d'une « double position conjointe : de réalité et de passé »²⁷⁰. C'est précisément cette double conjonction temporelle qui attire Desgrandchamps vers les récits de science-fiction abordant le voyage dans le temps, tels ceux de Chris Marker ou d'Alain Resnais dans *Je t'aime, je t'aime* (1968) « Je ne me suis servi d'aucune image, précise l'artiste, mais ce qui m'a intéressé, c'est la manière dont Resnais fait émerger les souvenirs et les expériences du passé. »²⁷¹

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 14

²⁶⁶ Marc Desgrandchamps : *arrêt sur images*, op.cit.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ Entretien avec Marc Desgrandchamps. Annexe, p. 18

²⁷⁰ BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980 p. 120

²⁷¹ Marc Desgrandchamps : *arrêt sur images*, op.cit.

Enfin, en évoquant Roland Barthes, Desgrandchamps confie : « Chez Barthes, le *punctum* est ce qui surgit de la photo et vient vers le spectateur. J'applique cette idée à mes tableaux : une œuvre est achevée lorsque, dans l'une de mes peintures, plus rien ne me pointe. »²⁷²

1.1.2. Quête de la femme

Dépourvues de toute sensualité, les figures féminines dans les toiles de Desgrandchamps semblent flotter dans un éther liquide et vapoureux, se mouvant avec la même lenteur que les dégoulinements de la peinture elle-même. Elles apparaissent immobiles ou se déplacent avec une extrême lenteur, leurs gestes exempts de toute précipitation, comme si le temps était suspendu, comme si par leurs mouvements elles révélaient la fragilité et l'évanescence du monde. Cet effet est renforcé par les jeux de transparence et les superpositions de formes. « On est plongé souvent dans une forme d'histoire, dont on n'a ni début, ni fin. C'est ce que je cherche à retrouver dans l'atmosphère de mes peintures »²⁷³, commente l'artiste. Passionné par « les images du passé » et par la psychanalyse²⁷⁴, Marc Desgrandchamps affirme sa proximité avec les œuvres cinématographiques où « le récit tend parfois à se perdre, les personnages à disparaître ». ²⁷⁵

Si les tableaux de Desgrandchamps ont souvent été rapprochés des films d'Antonioni²⁷⁶, c'est avant tout en raison du caractère fugace de leurs situations picturales. Le « désinvestissement »²⁷⁷ de la réalité, caractéristique du cinéma d'après-guerre, se traduit chez Antonioni par la disparition des personnages et la dispersion du sujet. Réalisés la même année, en 1960, *Psycho* d'Hitchcock et *L'Avventura* d'Antonioni partagent une même structure narrative autour de la disparition de l'héroïne principale. Pourtant, tandis qu'Hitchcock

²⁷² DESGRANDCHAMPS, Marc, LEYDIER, Richard, PENCRÉAC'H, Stéphane, *Échanges*, table ronde à l'auditorium du Musée des Beaux-Arts de Rennes, le 16 décembre 2016, à l'occasion de l'exposition *Échanges – Marc Desgrandchamps, Stéphane Pencreach* à la Galerie Art & Essai de l'Université Rennes 2, du 16 décembre 2016 au 16 février 2017 et au Musée des Beaux-Arts de Rennes du 16 décembre 2016 au 22 janvier 2017, Rennes, Art & Essai, Université Rennes 2 & Musée des Beaux-Arts de Rennes, cultureclub-studio x label hypothèse, 2018, p 11

²⁷³ Entretien avec Marc Desgrandchamps. Annexe, p. 16

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ COHEN, David, « Interstices : le temps, la dualité et le cinéma dans la peinture de Marc Desgrandchamps », dans *Marc Desgrandchamps* (cat.exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 13 mai- 4 septembre 2011), Paris, Paris musées, 2011. Voir aussi une thèse de doctorat en esthétique soutenue par Pauline Nobécourt (université Polytechnique, Hauts-de-France), le 12 décembre 2020. « Les influences littéraires et cinématographiques de et à travers Marc Desgrandchamps ».

²⁷⁷ ASSAYAS, Olivier, « L'Avventura de Michelangelo Antonioni », *Le Festival Premiers Plans d'Angers*, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=LWn3BxFldB4> [consulté le 1 octobre 2025]

transforme cette disparition en moteur de l'enquête, bien que celle-ci n'aboutisse jamais, Antonioni met en scène un « progressif désintérêt des personnages pour la résolution »²⁷⁸. Pour Olivier Assayas, *L'Avventura* explore moins la recherche du personnage perdu que l'occupation du vide et du temps laissé par son absence²⁷⁹. La quête de la mémoire, incarnée par la réminiscence d'un souvenir féminin, constitue un des thèmes centraux de l'œuvre de Marc Desgrandchamps. On retrouve ce même motif dans *La Jetée* (1962) de Chris Marker, *Je t'aime, je t'aime* (1968) d'Alain Resnais et *Solaris* (1972) d'Andreï Tarkovski, films qui composent le panthéon de ses références cinématographiques.

Dans *La Jetée*, le souvenir de la Femme (interprétée par Hélène Châtelain), aperçue par l'homme durant son enfance sur la jetée d'Orly, l'une des premières images du film, le hante tout au long de sa quête. Choisi parmi mille pour sa capacité à fixer une image du passé, il est envoyé par des scientifiques d'un laboratoire secret afin, par un voyage temporel, de trouver une réponse susceptible d'assurer la survie dans le présent. La voix-off commente : « Les inventeurs se concentraient sur l'image mentale très forte, capable d'imaginer ou de rêver un autre temps et peut-être capable de s'y réintégrer ». Parmi la succession de photogrammes fixes qui rythment le film, une seule séquence animée est celle du visage de la Femme endormie. (fig74) Un fondu enchaîné laisse alors glisser des ombres sur ses traits, jusqu'à les transformer en un masque posthume, métaphore de la mémoire en train de s'effacer.

À la fin de *La Jetée*, le héros comprend, au moment même de sa mort, que l'image de la Femme qui le hantait depuis l'enfance était en réalité celle de sa propre fin. « On ne s'évadait pas du temps. Et que cet instant, il lui avait été donné en pouvoir d'enfant et qu'il n'avait pas cessé de l'obséder. C'était celui de sa propre mort. » (fig.75).

Dans *La Chambre claire*, rédigée à la suite de la mort de sa mère, Roland Barthes évoque le pouvoir mortifère de l'image photographique, qui « embaume »²⁸⁰ le sujet représenté. En préservant son apparence, la photographie renvoie à l'impossibilité de revivre « ce moment de l'autre fois », à ce *ça-a-été* qui, dès l'instant de la prise de vue, appartient déjà au passé, donc à la mort²⁸¹. Mettre en scène — Barthes le rappelle en rapprochant la photographie du théâtre — revient à concevoir une apparence à partir de l'éphémère, à faire surgir la présence dans le champ même de sa disparition²⁸². Ce pouvoir mortifère de l'image, Barthes l'associe implicitement à l'arrêt sur image. Selon Serge Daney, le cinéma, en introduisant cet arrêt, fait

²⁷⁸ *Ibid*

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980, p.30

²⁸¹ *Ibid.*, p. 56

²⁸² *Ibid.*, p. 23

apparaître ce qu'il appelle une « image terminale »²⁸³, figure de la pulsion de mort²⁸⁴. Il cite à ce titre le plan final des *Quatre Cents Coups* de François Truffaut, où le visage figé d'Antoine Doinel, immobilisé dans un arrêt sur image, marque une double rupture : celle du cinéma en crise et celle de l'histoire elle-même, où la photographie s'impose comme un témoignage douteux de la vérité historique (fig.76) .

Rien de tel chez Marc Desgrandchamps. Ses figures féminines apparaissent de dos ou de profil, rarement de face : elles ne sollicitent pas le regard du spectateur, elles s'en détournent. Elles ne portent ni la charge accusatrice du cinéma d'après-guerre, ni la tension érotique du portrait *Betty* (1988) de Gerhard Richter peinte d'après une photographie de sa fille. (fig. 77). Les figures de Desgrandchamps se distinguent aussi radicalement de l'esthétique pop des baigneuses de Martial Raysse, réalisées à partir de collages extraits de magazines et traitées en Technicolor (fig. 78). Les femmes de Desgrandchamps incarnent plutôt l'indifférence : envers autrui, envers le spectateur, envers le monde. Là où Edward Hopper peignait déjà la solitude et la mélancolie de la modernité urbaine, Desgrandchamps étend et transpose ce sentiment à l'ère numérique. Avec Internet et les réseaux sociaux, les espaces de sociabilité deviennent de nouvelles hétérotopies : ils donnent l'illusion de la proximité tout en exacerbant l'isolement et en amplifiant l'indifférence²⁸⁵. Cette réflexion résonne dans les figures solitaires de Djamel Tatah, Tim Eitel ou Jean Claracq, absorbées par leurs écrans ou rivées à leurs téléphones (fig. 79–80). Tout en donnant l'illusion de proximité, ces appareils font qu'accroître la solitude et la mélancolie.

2. *Blow up* comme une métaphore de la création

« J'ai été époustoufflé par *Blow Up* lors de sa sortie, confie Eric Fischl. Je n'avais jamais vu un film raconter une histoire de cette manière. L'utilisation de l'accidentel et du non-intentionnel pour révéler la vérité a été révélatrice pour le jeune homme de dix-huit ans que j'étais. Ce film a eu un impact durable sur moi, mais il est malheureusement impossible à regarder en tant qu'adulte aujourd'hui. Il est artificiel, mélodramatique et d'une lenteur intolérable. »²⁸⁶

²⁸³ DANEY, Serge, « L'exercice a été profitable, Monsieur. », *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, POL, 1993, p. 36 et 38.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ STORA, Benjamin, « Le cinéma américain pendant la guerre du Vietnam le mythe de « l'avalanche », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°49, janvier-mars 1996, p.149

²⁸⁶ Entretien Eric Fischl : « I was blown away by *Blow Up* when it first came out. I'd never seen a movie tell a story that way before. Using the accidental and unintentional to reveal the truth was revelatory to me as an 18yr

À travers ce témoignage, se révèle le destin inévitable de toute œuvre cinématographique : à l'image des êtres humains, les films vieillissent, et notre regard sur les films évolue au rythme des transformations technologiques et des mutations des mœurs. *Blow-Up*, naguère perçu comme un film novateur, est aujourd'hui relu à travers le prisme critique contemporain. L'article incisif de Laure Murat en est un exemple : elle y voit l'exemple d'un comportement masculin jugé « inacceptable ».²⁸⁷

Construit autour d'un dispositif photographique, *Blow Up* (1966) marque nombreux artistes par la mise en scène d'une enquête qui, sous l'apparence d'un récit policier, se révèle être une investigation sur l'image elle-même et sur sa « capacité historique »²⁸⁸. C'est précisément cet aspect qui retiendra ici notre attention : à partir de *Blow Up*, dont la quête visuelle peut être envisagée comme une métaphore de l'acte de création, il s'agira d'examiner les œuvres qui, tant par leur matérialité, que par ce qu'elles représentent, interrogent la mémoire historique et sa persistance. Cette quête de l'histoire devient alors indissociable d'une quête de la peinture elle-même.

Thomas, photographe de mode, surprend dans un parc londonien un couple d'amants. De retour dans son studio, en agrandissant ses clichés, du format 16 mm au 35 mm, il y découvre une étrange forme ressemblant à un cadavre. L'hypothèse se confirme lorsqu'il retourne sur le lieu de la prise de vues et y trouve le corps d'un homme. Il revient le lendemain pour le photographier, mais le corps est déjà disparu.

Armé d'une loupe, il se lance alors dans une enquête visuelle, espérant que l'image manquante lui révélera la vérité : qui est l'assassin, et que s'est-il réellement passé ? À mesure que l'image devient de plus en plus floue, jusqu'à se dissoudre dans l'invisibilité totale, l'enquête criminelle se transforme en exploration des limites même de l'image. Le film lui-même devient un « work in progress »²⁸⁹, engageant le spectateur dans une investigation dont l'objet initial, le meurtre, n'est qu'un prétexte (fig. 81).

Comme souvent chez Antonioni, *Blow-Up* est un film de la disparition, mais non pas tant la disparition d'une femme, comme dans *L'Avventura* (1960) ou *Identificazione di una donna* (1982), que la disparition d'une image. La quête de l'image est un motif qui a traversé la pensée de nombreux anthropologues, philosophes et historiens de l'art, d'Aby Warburg à Daniel

old. It has had a lasting impact on me but sadly to watch this movie as an adult today it is unwatchable. Contrived and melodramatic with an intolerable slowness ».

²⁸⁷ MURAT, Laure, « Blow Up », revu et inacceptable, *Libération*, 12 décembre 2017, [en ligne], https://www.liberation.fr/debats/2017/12/12/blow-up-revu-et-inacceptable_1616177/ [consulté le 29 septembre 2025]

²⁸⁸ DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 32

²⁸⁹ *Ibid.*

Arasse. L'Atlas mnémosyne de Warburg est un dispositif de mise en regard de gestes et de « métamorphoses mimétiques » qui traverse l'histoire de la représentation, de la Grèce classique au XX^e siècle. Georges Didi-Huberman qualifie cet ensemble d'« archéologie du savoir visuel », à la manière de Michel Foucault. Pour Warburg, l'étude des gestes se conçoit comme un véritable « montage de gros plans », un procédé qui préfigure et accompagne ensuite les mises en scène filmiques.²⁹⁰

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes associe « l'aventure »²⁹¹ qui est au cœur de l'acte de regarder au *punctum*, émotion qui naît devant une photographie, à un sentiment d'« étonnement » comparable à l'expérience amoureuse et qui échappe à toute explication rationnelle²⁹².

Fondée sur l'étude minutieuse des motifs et des détails, une approche comparable a conduit Daniel Arasse à développer une « histoire de l'art rapprochée », qui conjugue le pinceau et le regard : observer de près les indices, les anomalies ou les traces laissées dans les œuvres. Spécialiste de la Renaissance italienne mais aussi grand amateur de cinéma, en particulier du genre policier, Arasse adopte ainsi la posture d'un enquêteur²⁹³, montrant que l'insistance du regard permet d'« entrer » dans l'image pour révéler des faits oubliés, déceler des singularités et proposer des interprétations inattendues, parfois même « imprudentes »²⁹⁴. Arasse rappelle que « l'approche de la peinture par ses détails », approche qu'il avait lui-même repérée chez Kenneth Clark, l'historien de l'art britannique et auteur de grands volumes de livres d'art²⁹⁵, a été rendue possible notamment grâce à « l'amélioration des techniques de production photographique ». Ces ouvrages ont été conçus, avant tout, « pour le plaisir de l'œil »²⁹⁶.

Au plaisir esthétique, porté par les avancées technologiques de reproductibilité, se joint le *désir de savoir*²⁹⁷, renvoyant autant à la curiosité épistémologique qu'à une notion

²⁹⁰ MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula, 1998, p. 7

²⁹¹ BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 38

²⁹² BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions Seuil, 1977

²⁹³ Georges Didi-Huberman qualifie la méthode d'Aby Warburg, qui analysait en 1902 le portrait florentin du XV^e et les fresques de Ghirlandaio, de « travail de détective » mené à partir des images. Ainsi, selon Didi-Huberman, la peinture devient « l'archive visuelle d'une réalité historique ». DIDI-HUBERMAN, Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, n°24

²⁹⁴ ELIS, Aurelia, MARTIN, Pauline, « Compte-rendu du colloque « Daniel Arasse » des 8, 9 et 10 juin 2006 (Paris, INHA) », *Images Re-vues*, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/183>

²⁹⁵ *Cent détails provenant des peintres de la Nationale Gallery* (1938) ; *Quelques Détails de plus* (1941)

²⁹⁶ ARASSE, Daniel, *Le Détail*, Flammarion, Paris, 1992, p. 5

²⁹⁷ Le terme de *désir de savoir* renvoie autant à la curiosité épistémologique qu'à une notion psychanalytique, déjà présente chez Freud (*Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1962) et reprise par Lacan (*Le Séminaire, Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Paris, Seuil, 1973), pour désigner cette tension irréductible entre curiosité, plaisir et inachèvement du savoir.

psychanalytique. De nombreux artistes en témoignent en prêtant attention aux « accidents » ou, pourrait-on dire, aux confrontations, entre différentes couches de matière, aux éléments surgissant alors qu'une toile s'achemine vers son achèvement, ou encore aux réminiscences de la mémoire visuelle, qui traversent toute pratique picturale.

Marc Desgrandchamps, découvrant *Blow Up* dans les années 1980, y voit une confirmation de sa propre manière de travailler : « C'est un peu le détail tragique dans le paysage ; comprendre comment les choses sont parfois cryptées dans les formes. »²⁹⁸ Jonas Burgert souligne, lui, le pouvoir de ces fragments : « avec les détails, on peut manipuler le cerveau pour passer de petites scènes à des grandes. »²⁹⁹ Neo Rauch évoque quant à lui, « quelque chose de l'ordre de la capture accidentelle, de fortuit qui se propage sur la toile de manière naturelle. Je trouve parfois une situation qui se glisse sur le papier lorsque je suis dans un état de semi-conscience et que je constate des semaines plus tard : De quoi s'agit-il ? Je pourrais peut-être la placer sur la toile, en plus grand reconnaissant que certaines situations surgissent dans un état de semi-conscience et ne révèlent leur potentiel qu'ultérieurement : je pourrais peut-être la placer sur la toile, en plus grand... mais ce sont des coups de chance occasionnels. »³⁰⁰

Cette attention au fragment anime également Jean-Michel Alberola, qui insiste : « Chaque tableau est toujours pour moi un fragment : je demande que l'on ne considère jamais un tableau seul, ce qui compte, c'est l'ensemble de l'histoire qui avance. »³⁰¹

2.1. De l'arrêt vers l'agrandissement jusqu'à l'effacement³⁰²

Claude Lévi-Strauss rappelait que « l'essence et l'originalité de l'ethnologie » résident dans une double vocation : « rapprocher le lointain » et « éloigner le proche »³⁰³. Ces deux gestes — l'approche et le recul — trouvent un écho dans le fonctionnement du mouvement de zoom, conçu à l'origine pour la couverture des reportages sportifs et d'actualité³⁰⁴. Avant cette

²⁹⁸ Discussion avec Marc Desgrandchamps

²⁹⁹ Discussion avec Jonas Burgert

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Jean-Michel Alberola dans *Les images peintes. Jean-Michel Alberola* (cat.exp. Saint Priest, galerie municipale, novembre – décembre 1984, Musée des beaux-arts du Havre, janvier – février 1985, FRAC pays de Loire-Abbaye de Fonrevraud, mars-avril 1985), Venisseux, Jullien, 1984, volume 2

³⁰² Jay David Bolter et Richard Arthur Grusin affirment que « la programmation utilise donc l'effacement ou la suppression, tout comme Norman Bryson définit l'effacement dans la peinture occidentale, ou comme Cavell et d'autres décrivent l'effacement de l'action humaine dans la production photographique », (BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *Remediation : understanding new Media*, Cambridge, Mass, London, The MIT Press, 2000, p. 27)

³⁰³ LEVI-STRAUSS, *Le Regard éloigné*, 1983, Paris, Plon, 2001, p. 12

³⁰⁴ NARDIN, Patrick, *Effacer, défaire, dérégler...Pratiques de la défaillance entre peinture, vidéo, cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 57

invention, il était nécessaire de modifier constamment la focale pour obtenir un changement de plan. Grâce aux travaux de l'ingénieur optique Frank G. Back, en 1959, la caméra pouvait désormais se rapprocher de l'image sans bouger, permettant au spectateur de découvrir un détail ou une information tout en restant dans la continuité de l'action diégétique.

Blow Up de Michelangelo Antonioni, *Fenêtre sur cour* (1954) d'Alfred Hitchcock, *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell (fig.), ou encore une grande majorité de l'œuvre de Brian De Palma — *Hi, Mom!* (1970), *Blow Out* (1981) ou *Body Double* (1984) (fig.82, 83, 84) — ces films sont construits autour du voyeurisme, comme « composante essentielle du cinéma »³⁰⁵.

Si, comme l'écrivait Walter Benjamin, la photographie a libéré la main des « obligations artistiques »³⁰⁶, le zoom, quant à lui, a dispensé l'œil de la nécessité de se déplacer vers l'image : ce n'est plus au spectateur d'aller à la rencontre de l'image, mais à l'image de venir à lui.

James Rosenquist, Richard Hamilton, mais aussi Gerhard Richter³⁰⁷ ou Christian Boltanski explorent, dès les années 1960–1970, cette inversion du rapport au regard en recourant au gros plan et au grossissement pictural (fig.85, 86, 87, 88, 89) . À partir des années 1980, cette pratique devient systématique : Philippe Cognée, Djamel Tatah ou Luc Tuymans font de l'agrandissement photographique un véritable outil pictural, interrogeant la notion de distance, à la fois celle qui sépare l'artiste de son œuvre, celle qui relie le spectateur à celle-ci, mais aussi la distance instaurée face à la mémoire traumatique de l'histoire.

Une fois l'image arrêtée, le spectateur cherche naturellement à s'en approcher pour en examiner les détails. Mais que signifie réellement ce geste d'agrandissement dans la création contemporaine ? Représente-t-il une promesse de visibilité accrue ou, au contraire, annonce-t-il la disparition progressive de l'image ?

3. « La capacité historienne » de la peinture

³⁰⁵ Brian de Palma : « On m'a souvent dit que j'étais un voyeur parce que je faisais un grand usage de cette technique mais on oublie que le voyeurisme est une composante essentielle du cinéma ». BLUMENFELD, Samuel, VACHAUD, Laurent, *Brian De Palma : entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calmann-Levy, 2001, p. 142

³⁰⁶ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang V, 1936, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski en collaboration avec l'auteur, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937, p. 41

³⁰⁷ Voir notamment Camille Morineau : « Quelques interprétations du mot « panorama » : exposition, réflexion et mise en abyme » dans *Gerhard Richter : panorama* (cat. exp. Londres, Tate Modern, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012 ; Berlin, Neue Nationalgalerie, 12 février – 13 mai 2012 ; Paris, Centre Georges Pompidou, 6 juin – 24 septembre 2012), Paris, Centre Pompidou, 2016, p.13

Blow-Up est réalisé trois ans après l'assassinat en direct de John F. Kennedy, capté par la caméra amateur d'Abraham Zapruder. Diffusée dans le monde entier, cette séquence marque un tournant majeur de la culture visuelle moderne : pour la première fois, un meurtre d'État est saisi par une caméra privée puis rediffusé publiquement, suivi peu après de l'exécution en direct de Lee Harvey Oswald par Jack Ruby.

Le travail d'enquête mené à partir d'une image photographique dans *Blow Up* consiste à adopter simultanément la posture de l'anthropologue et de l'historien : se lancer dans la recherche de formes et leurs significations, autrement dit recourir à une approche de « microhistoire »³⁰⁸.

L'enquête que mène Thomas dans *Blow Up* à partir d'un agrandissement est à la fois « obsessionnelle et scientifique », proche du regard « traumatisé » d'un historien voyeur et paranoïaque³⁰⁹. L'histoire, comme le rappelle Patrick Boucheron, est aussi un « art de l'approche et du rapprochement »³¹⁰. Cette posture devient particulièrement pertinente aux XX^e et XXI^e siècles, à une époque où l'œuvre impose un regard attentif et analytique, situé à la frontière entre « voir » et « savoir »³¹¹.

« La meilleure image est celle qui provient de la vérité, même si techniquement c'est difficile et l'objet est à peine reconnaissable. Le meurtre peint est absolument inintéressant, mais le meurtre photographié remue tout le monde »³¹², déclarait Gerhard Richter en 1966, la même année que la sortie de *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni.

3.1. L'image trouble de Gerhard Richter

Bien que ses œuvres précèdent l'apparition des magnétoscopes et du procédé d'arrêt sur image, l'effet d'estompage dans les photo-peintures de Gerhard Richter donne l'illusion d'un

³⁰⁸ « Les agrandissements successifs de *Blow up* rendent possible une lecture à chaque étape différente. Des éléments cachés, invisibles jusque-là, apparaissent d'un coup et ils peuvent être étudiés. Un détail nouveau introduit une autre lecture de l'ensemble de la scène. Analogiquement, on retrouve dans ce procédé illustré par *Blow up* une méthode expérimentale défendue et mise en pratiques par la micro-histoire »

REVEL, Jacques « Un exercice de désorientation : *Blow up* », dans BAECQUE DE, Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 32

³⁰⁹ CASETTI, Francesco, SOMANI, Antonio, *La haute et la basse définition des images : photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Milan, Éditions Mimésis, 2021

³¹⁰ BOUCHERON, Patrick, *Faire profession d'historien*, Paris, Points, 2018

³¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, n°24

³¹² Voir MEHRING, Christine, *Gerhard Richter : early work, 1951-1972*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Getty Research Institute, 2010

léger mouvement, proche de la pause d'une image vidéo, comme s'il s'agissait de suspendre momentanément le déroulement de l'histoire.

À l'origine de *Tante Marianne*³¹³ (fig.90) et d'*Oncle Rudi* (1965) (fig.91) se trouvent deux photographies issues des archives familiales de l'artiste. En apparence ordinaires, semblables à celles que l'on retrouve dans toute collection domestique, elles révèlent pourtant, en filigrane, le destin tragique de plusieurs générations d'Allemands durant la période nazie. Rudolf Schönfelder, homme souriant, vêtu de l'uniforme d'officier de la Wehrmacht, incarne la séduction exercée par la promesse d'un avenir meilleur et l'engagement au service du Reich. À l'inverse, les figures les plus vulnérables, telle Marianne Schönfelder, diagnostiquée schizophrène, une maladie que les idéologues de la « race pure » considéraient comme héréditaire, deviennent désignées comme victimes du programme eugéniste. Le cas de Marianne croise par ailleurs la trajectoire d'Henrich Eufinger, gynécologue, chef médecin SS et fervent partisan de l'eugénisme, qui ordonne sa stérilisation et devient, vingt ans plus tard, le beau-père de Richter. Eufinger apparaît dans *Famille au bord de la mer* (1964), tableau inspiré d'un cliché apparemment idyllique de vacances balnéaires (fig.92). La même année, Richter peint *Herr Heyde* (1965), d'après une photographie de presse montrant Werner Heyde, neurologue et principal organisateur du programme eugéniste nazi, au moment de sa reddition à la police en 1959 (fig.93).

Le passé pronazi de la famille du peintre, ainsi que le destin tragique de sa tante, sont mis en lumière en 2005³¹⁴ par le journaliste d'investigation Jürgen Schreiber, dont l'ouvrage a profondément modifié la réception de ces photo-peintures. Jürgen Schreiber souligne l'ambiguïté de la position de Richter face à ces révélations. L'artiste, qui a toujours protégé son passé vécu à Dresde, n'a pas su, ou pas voulu, s'interroger davantage. Quoi qu'il en soit, il n'a sans doute pas pu réagir autrement que par une posture d'ignorance, qu'elle ait été réelle ou adoptée par nécessité. Lui-même affirme d'ailleurs n'avoir jamais eu connaissance de ces faits. À la suite de ces révélations, le geste d'estompage peut être entendu non seulement comme un geste plastique, mais aussi comme un procédé visant à masquer l'histoire et à la maintenir à distance.

³¹³ « Le portrait de sa tante Marianne, Richter le peint en « deux ou trois jours de travail intense, le plus précisément possible, comme sous un microscope, sans rien savoir de plus précis sur son destin ». SCHREIBER, Jürgen, *Richter, peintre d'Allemagne ; le drame d'une famille*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 111.

³¹⁴ SCHREIBER, Jürgen, *Richter, peintre d'Allemagne ; le drame d'une famille*, Dijon, Les Presses du réel, 2012. Le livre s'articule principalement autour de l'histoire de Marianne Schönfelder, dont il reconstitue, à partir de documents d'archives, les années d'incarcération.

Cette lecture s'impose avec encore plus d'acuité dans les quinze toiles de la série *18. Oktober 1977* (1988), consacrée aux membres de la « bande à Baader », et dont le titre renvoie à la date à laquelle Gudrun Ensslin, Andreas Baader, Jan-Carl Raspe et Ulrike Meinhof ont été retrouvés morts dans leurs cellules de la prison de Stuttgart-Stammheim. Alors qu'ils sont officiellement déclarés suicidés, l'État est soupçonné d'un meurtre. Après une période d'abstraction, Richter entreprend cette série en appliquant le procédé inauguré dans ses premières photo-peintures. À partir de bandes d'actualité filmées lors du procès et des funérailles, de photographies publiées dans la presse allemande et de documents issus d'archives policières et médico-légales, il peint les intérieurs des cellules, les funérailles et les cadavres (fig.90). Certaines images sont cadrées en gros plan (par ex. *Death*) (fig.94,95,96); d'autres en plan moyen (*Man Shot Down*) (fig.97) ; plusieurs tableaux reprennent la même source, mais avec des degrés de netteté différents, créant un effet analogue à un fondu enchaîné. L'« ordre » et la « répétition » que Richter y instaure confèrent au cycle un caractère résolument cinématographique, selon Robert Storr³¹⁵.

Dans *September* (2005), réalisé quatre ans après les attentats contre le World Trade Center à New York, Gerhard Richter choisit un format relativement modeste (fig.98). Rien, si ce n'est le titre, ne permet d'identifier immédiatement les deux gratte-ciels en train de s'effondrer, symboles de la puissance économique américaine percutés par des avions détournés. L'une des tours, déjà en flammes, s'écroule sous nos yeux, bientôt suivie par sa jumelle. Richter intervient à l'aide d'un racloir, rasant littéralement les verticales fumantes, jusqu'à en brouiller la lisibilité. Ce geste confère au flou une double fonction : d'une part, il mime la dynamique même de la destruction en transformant les emblèmes architecturaux de la modernité capitaliste en masses indistinctes ; d'autre part, il manifeste une volonté consciente d'effacer l'image-source, issue de la presse, que l'artiste avait initialement retenue comme point de départ. « Elle était très belle. C'était insupportable. J'ai fini par l'effacer de plus en plus »³¹⁶, confie Richter.

³¹⁵ « L'ordre et la répétition de certaines images du cycle évoquent également des techniques cinématographiques : les séquences d'action ou d'arrêt dans *Arrest 1* et *Arrest 2*, et *Confrontation 1*, *Confrontation 2*, et *Confrontation 3*, le gros plan et le fondu enchaîné dans *Man shot down 1* et *Man shot down 2*, et *Dead 1*, *Dead 2*, et *Dead 3* ». STORR, Robert, *Gerhard Richter. October 18, 1977*, New York, Museum of Modern Art, 2000, p. 106

³¹⁶ Gerhard Richter cité dans VERHAGEN, Erik, « Gerhard Richter. Doute, désespoir et destruction », *Art press*, n° 344, avril 2008, p. 40. Repris dans VERHAGEN, Erik, « Gerhard Richter : Birkenau Quand Auschwitz compense Dresde », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°153(3), 2020, p.23

Dans le champ cinématographique³¹⁷, l'estompage a également été mobilisé comme stratégie formelle visant à reléguer hors champ ce qui est difficilement représentable³¹⁸. Dans son premier long métrage, *Son of Saul* (2015), László Nemes suit Saul Ausländer, juif hongrois membre du Sonderkommando, chargé, avec d'autres déportés, de participer à l'extermination des prisonniers dans les chambres à gaz d'Auschwitz³¹⁹. Le sujet conditionne les choix techniques : Nemes renonce à la netteté numérique au profit de la pellicule argentique et recourt à une longue focale associée à un cadrage resserré. (fig.99).

Le film s'est construit à partir de quatre photographies prises clandestinement en 1944 près du crématoire V d'Auschwitz-Birkenau par des membres du Sonderkommando. Ces clichés, représentant des femmes nues et des cadavres entassés, constituent les seules images directes de l'extermination des juifs d'Europe par gazage qui soient parvenues jusqu'à nos jours³²⁰.

László Nemes a découvert ces images lors de l'exposition *Mémoire des camps* (2001) à l'Hôtel de Sully, à Paris³²¹. Dans un entretien avec Antoine de Baecque publié dans le dossier de presse pour la sortie du film, il revient sur ce souvenir :

« Ces quatre photos m'ont énormément marqué. Elles témoignent de l'extermination, comme des preuves, et posent des questions essentielles. Qu'est-ce que faire une image ? Qu'est-ce que l'on peut représenter ? Quel regard construire devant la mort et face à la barbarie ? Nous avons intégré ce moment au cœur du film, car cela correspond à un bout du trajet de Saul à travers le camp ; il participe soudain, un temps, à la construction du regard sur l'extermination. Mais aussi parce que, comme mis en abyme, le statut de la représentation est interrogé là, et seulement là »³²².

Ces quatre photographies sont à l'origine de la série *Birkenau* (2014) de Gerhard Richter. Dans chacun des tableaux, Richter recouvre ces images d'épaisses couches de peinture, les

³¹⁷ « Le problème, pour les fictions cinématographiques, de représenter ce qu'il est convenu de considérer comme irréprésentable, atteint sa difficulté extrême lorsque l'irréprésentable en question est la Shoah ». FLEISCHER, Alain, *Retour au noir : le cinéma et la Shoah : quand ça tourne autour*, Paris, Éditions Leo Scheer, 2016, p. 7

³¹⁸ László Nemes cité dans DE BAECQUE Antoine, « Entretien avec László Nemes », *Le Fils de Saul*, Paris, Ad Vitam, 2015, p. 18

³¹⁹ László Nemes a vu ces photographies en 2001 lors de l'exposition *Mémoire des camps* à Paris. DE BAECQUE, Antoine, *op.cit.*, p. 24

³²⁰ CHASSEY, Éric, De, *Donner à voir : images de Birkenau, du Sonderkommando à Gerhard Richter*, Paris, Gallimard, 2024

³²¹ *Mémoire des camps : photographie des camps de concentration et d'extermination nazi (1933-1999)*(cat.exp.Paris, Hôtel de Sully, 12 janvier – 25 mars 2001), Paris, Marval, 2001

³²² László Nemes cité dans DE BAECQUE Antoine, « Entretien avec László Nemes », *op.cit.*, p. 24

gratte et efface à la raclette³²³ jusqu'à faire disparaître toute figuration³²⁴ (fig.100). Ce geste répond à une nécessité éthique : travailler sur la limite de la représentation.

De nombreux artistes se sont appropriés le vocabulaire visuel initié par Gerhard Richter. Dès les années 1970, Christian Boltanski travaille à partir de photographies issues d'albums familiaux ou de la presse, qu'il intègre dans des installations interrogeant la mémoire, l'histoire familiale et celle collective. Thomas Ruff, utilise des clichés trouvés sur Internet qu'il agrandit jusqu'à les rendre méconnaissables à courte distance. Alors que les originaux médiatisés sont immédiatement reconnaissables, Ruff les rend insignifiants, remettant ainsi en question la nature incertaine et artificielle du numérique.

Luc Tuymans explore la transition de l'arrêt sur image vers l'agrandissement : de la série *Der diagnostische Blick* (Le Regard diagnostique, 1992), qui représente visages et fragments de corps et est peinte à partir d'images médico-légales (fig.101, 102) — à la fresque *Arena*, réalisée *in situ* au Musée des Beaux-Arts de Gand en 2017 (fig.103) et à l'installation *Orphelin* (fig.104), présentée au musée du Louvre en 2024–2025.

3.2. Luc Tuymans : « Après l'événement, seule ambivalence demeure »

« Je ne veux pas faire de l'art pour l'art, mais une peinture d'Histoire, ou plutôt une peinture de mémoire et de trauma. [...] La cruauté a produit beaucoup plus d'images que le bonheur »,³²⁵ affirme Luc Tuymans.

Né en 1958 à Mortsel, près d'Anvers, Tuymans appartient à une génération d'artistes qui, n'ayant pas connu la Seconde Guerre mondiale, s'appuient sur récits et images afin que ces témoignages, par le biais de la peinture et de l'installation, perdurent auprès de générations bientôt privées de tout contact direct avec les événements. À l'instar de Kiefer, Tuymans n'est pas directement concerné par la Shoah ; son histoire familiale, toutefois, le pousse à ne pas garder le silence. Le côté néerlandais de sa famille appartenait à la résistance, tandis que la branche flamande collaborait avec le régime nazi. « Le frère de mon père, dont je porte le nom,

³²³ VERHAGEN, Eric, « Gerhard Richter : Birkenau Quand Auschwitz compense Dresde », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 153(3), 2020, p.23

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Luc Tuymans cité dans AZIMI, Roxana, « Luc Tuymans, la mémoire à vif », *Le Monde*, 20 mars 2019, [en ligne], https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/03/20/luc-tuymans-la-memoire-a-vif_5438622_4500055.html [consulté le 3 octobre 2025]

faisait partie des Jeunesses hitlériennes », raconte-t-il. « C'était un mariage très malheureux, alors chaque fois que nous nous asseyions pour manger, toute cette histoire revenait sur le tapis. C'est devenu une phobie pour moi. »³²⁶

Ce cheminement vers la reconstruction de la mémoire, personnelle et historique, passe nécessairement par les images. Peindre l'image, chez Tuymans, revient à la documenter³²⁷, à la soumettre à un processus de la recherche, le mettre en épreuve, pour faire face à ce qu'Hannah Arendt décrivait comme une « crise de la mémoire occidentale »³²⁸. En dépit des réticences et des polémiques que suscite parfois l'œuvre de Tuymans, sa peinture s'inscrit dans ce qu'Imre Kertész a appelé la « culture de l'Holocauste », un état du monde dans lequel, depuis Auschwitz, seule l'expression artistique permet d'en proposer une figuration. « Je crois que la forme artistique est la plus importante » écrit Kertész, « car elle seule permet de transformer l'indicible en expérience de pensée »³²⁹.

Les images de Tuymans, d'apparence anodine, cachent toujours des réalités plus sombres. Dans *Der Architekt* (1998) (fig.105), par exemple, il prend comme source un film amateur tourné en Super-8 par la femme d'Albert Speer, l'architecte du Troisième Reich, où l'on voit Speer « rire dans la neige sur ses skis »³³⁰. Cette scène domestique, d'une apparente banalité, prend une dimension sinistre lorsqu'on se rappelle que, peu auparavant, Speer avait visité un camp de concentration et rapporté à Hitler que « les prisonniers disposaient de trop d'espace »³³¹.

Dans la série *Die Zeit* (1988), composée de quatre images carrées, Tuymans offre au regard des objets d'apparence banale : une maison, un escalier, un homme portant des lunettes de soleil (fig.106). Ces images représentent en réalité des pastilles de légumes, substituts alimentaires utilisés par les soldats durant la Seconde Guerre mondiale, ainsi que le portrait d'un homme : Reinhard Heydrich, surnommé le « Boucher de Prague », l'une des figures les

³²⁶ Luc Tuymans : "It was a very unhappy marriage, so whenever we sat down to eat, this whole bullshit came up again," he recounts, "it became a phobia for me." dans LICHTZIER, Ruslana, « The Desire to Forget : Luc Tuymans, Palazzo Grassi », 20 avril 2020, *The Seen*, [en ligne], https://theseenjournal.org/the-desire-to-forget-luc-tuymans-palazzo-grassi/?utm_source=chatgpt.com [consulté le 3 octobre 2025]

³²⁷ JUNGO, Jean-Paul, TUYMANS, Luc, *Luc Tuymans : doué pour la peinture*, Genève, MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain, 2006, P. 13

³²⁸ ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1961

³²⁹ Imre Kertész dans HÄHNEL, Carola, MESNARD, Philippe, « Entretien. Imre Kertész : écrivain et prix Nobel », *Mouvements*, n°25(1), 2003, [en ligne], <https://shs.cairn.info/revue-mouvements-2003-1-page-115?lang=fr#:~:text=L'Holocauste%20même%20sera%20une,dans%20toutes%20les%20expériences%20actuelles> [consulté le 27 septembre 2025]

³³⁰ FRICKE, Harald, « Restbestände der Massenvernichtung », *taz*, 13 mars 1998, [en ligne], <https://taz.de/Restbestaende-der-Massenvernichtung/%213204089/> [consulté le 3 octobre 2025]

³³¹ « Luc Tuymans, *Der Architekt* », press release de l'exposition, *Carlier, Gebauer*, [en ligne], <https://www.carliergebauer.com/exhibition/der-architekt-luc-tuymans/> [consulté le 3 octobre 2025]

plus puissantes du Troisième Reich³³². Bien que la série ne soit pas issue d'un matériau filmique, elle témoigne des recherches de Tuymans sur le cadrage et les effets de rapprochement, issus de sa propre expérience avec la caméra entre 1981 et 1985. Les quatre images sont ainsi construites selon les quatre types de plans cinématographiques : un plan d'ensemble représentant un paysage industriel, un plan moyen, et deux gros plans.

Dans l'exposition *La Pelle* (peau, en italien), au Palazzo Grassi à Venise en 2019, la série *Die Zeit* est exposée à côté de la toile intitulée *Le Mépris* (2015) (fig.107). Par jeu d'associations le titre de l'exposition se réfère au roman de Curzio Malaparte (1898-1957), qui dépeint Naples et ses habitants à la fin de la Seconde Guerre mondiale, tandis que la villa Malaparte, *Casa come me* (« la Maison comme moi »), devient le lieu du tournage du *Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard. Dans *Le Mépris* (2015), Tuymans en retient une image d'obstruction : un mur intérieur, une petite fenêtre aveuglée par une lumière blanche, une cheminée sans feu. La vue ne s'ouvre sur rien. *Le Mépris* devient ainsi une méditation sur le vide et la cécité — une anti-image du cinéma lui-même.

Dans l'atrium du Palazzo Grassi, Tuymans fait construire une mosaïque en marbre de 80 m² reproduisant sa toile *Schwarzheide*, peinte en 1986 (fig.108) d'après un dessin d'Alfred Kantor. Survivant de la Shoah, le jeune artiste pragois, déporté à Terezín en 1941, puis à Auschwitz et à Schwarzheide, réalise entre 1941 et 1947 des centaines de croquis et d'aquarelles.³³³

La découverte des camps et les photographies montrant des prisonniers derrière des barbelés ou des corps ont largement façonné l'imaginaire de la Shoah. Hormis quelques images prises clandestinement par des membres des commandos, l'essentiel des photographies diffusées provient des troupes alliées lors des libérations. Comme le souligne Tal Bruttman, ces corpus visuels ont en partie altéré la connaissance que l'on se forme de la Shoah et ont transformé notre rapport à l'image et à sa légitimité historique³³⁴. La question qui se pose devant un artiste est comment travailler à partir de ce vide, qui est la Shoah. Contre la banalisation de l'horreur

³³² *La pelle*, Luc Tuymans (cat.exp.Palazzo Grassi, Venise, 24 mars 2019-6 janvier 2020), Venise, Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Pinault Collection, Marsilio, 2019, *Pinault Collection*, [en ligne], https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/media/dl/guidina_la-pelle-tuymans_fra.pdf [consulté le 3 octobre 2025]

³³³ Aujourd'hui conservés au musée d'Auschwitz. « Painting the Holocaust: Remembering Alfred Kantor and His Sketchbook », Museum of Jewish Heritage, [en ligne], <https://mjhnyc.org/events/painting-the-holocaust-remembering-alfred-kantor-and-his-sketchbook/> [consulté le 3 octobre 2025]

³³⁴ BRUTTMANN, Tal, « Les images des camps nazis ne disent pas ce qu'on leur fait dire », Le Monde, 25 janvier 2025, [en ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2025/01/25/tal-bruttman-les-images-des-camps-nazis-ne-disent-pas-ce-qu-on-leur-fait-dire_6514783_3232.html [consulté le 3 octobre 2025]

par la fiction incarnée dans le feuilleton américain *Holocaust* (1978), *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann fait de la parole et du témoignage les moyens premiers d'un cinéma de la mémoire.

Les tableaux de Wilhelm Sasnal, marqués, selon Jordan Kantor, par ce que l'on peut appeler « l'effet Tuymans »³³⁵, notamment surfaces lisses, couleurs atténuées, banalité apparente, dissimulent une réflexion sur la mécanique du regard, la formation des souvenirs historiques, leur représentabilité et leur portée éthique. Dans *Shoah (Forêt)* (2003) (fig.109), l'espace pictural est entièrement couvert par de larges couches de vert appliquées au pinceau ; tout en bas de cette vaste forêt se distinguent trois silhouettes — Claude Lanzmann, le témoin Jan Piwonski et leur interprète Barbara Janicka. Cette toile, à l'instar de certains œuvres de Luc Tuymans, figure l'une des tentatives de peindre, de filmer ou de témoigner « après l'événement ».

Partie II. « La caméra, l'écran et la peinture : une entraide ou une rivalité inévitable ? »

L'apparition sur le marché des premières caméras légères, d'abord muettes dans les années 1960, puis progressivement pourvues d'un son synchrone et adaptées aux prises de vue en extérieur, constitue un tournant décisif dans le développement du cinéma expérimental, mais aussi de la vidéo amateur. Le lancement par Sony, en 1967, de l'ensemble Portapak, composé d'un magnétoscope et d'une caméra portable, proposé à un prix abordable pour les particuliers, connaît un succès rapide auprès des jeunes artistes. Des émeutes et des manifestations de la fin des années 1960 aux ateliers d'artistes, la caméra s'impose progressivement comme un outil incontournable de la vie sociale, politique et artistique.

³³⁵ KANTOR, Jordan, « The Tuymans Effect: Wilhelm Sasnal, Eberhard Hevekost, Magnus von Plessen », *Artforum*, novembre 2004, n°3, vol 43, [en ligne], <https://www.artforum.com/features/the-tuymans-effect-wilhelm-sasnal-eberhard-havekost-magnus-von-plessen-170108/> [consulté le 3 octobre 2025]

Chapitre 1. La caméra, un nouveau pinceau³³⁶ des peintres

1. Andy Warhol, le cinéma comme « une manière d'occuper le temps »

Entre 1963 et 1968³³⁷, Andy Warhol réalise près de cinquante-huit films³³⁸, — dont une grande partie est aujourd'hui perdue, en utilisant les nouveaux modèles de caméras disponibles sur le marché, tels que le Polaroid Big Shot, le Minox 35EL, le Polaroid SX-70, le Chinon 35F-MA ou encore l'Olympus AF-1. Formé comme artiste graphique, Warhol applique à ses premiers films la même logique structurelle et sérielle qui traverse simultanément ses sérigraphies. En 1963, il acquiert sa première caméra Bolex 16 mm, alors utilisée depuis plusieurs années par Jonas Mekas³³⁹, dont il fréquente la *Filmmakers' Cinematheque*, un lieu de projection nomade où se réunit l'avant-garde new-yorkaise.

Ses premiers films³⁴⁰, dépourvus de son et de scénario, consistent en des plans fixes tournés avec une caméra statique³⁴¹ à vingt-quatre images par seconde, mais projetés à seize images par seconde (fig.118, 119, 120), pratique, que Peter Gidal qualifie de « manipulation du temps »³⁴². Contrairement au cinéma classique, où « le temps, c'est de l'argent », Warhol revendique une liberté totale dans sa manière de filmer. D'une durée parfois extrême — cinq ou huit heures —, ces films cherchent à faire coïncider le temps réel et le temps diégétique, offrant une expérience radicalement différente. « Mes films sont seulement une manière d'occuper le

³³⁶ Ce jeu de mot fait référence à l'expression « caméra-stylo », employé par Alexandre Astruc dans un article « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, 30 mars 1948.

³³⁷ Le 3 juin 1968, Valérie Solanas, militante féministe et fondatrice du *SCUM Manifesto* (*Society for Cutting Up Men*), tire sur Andy Warhol à son atelier, la Factory, à New York. L'artiste, grièvement blessé et cliniquement mort pendant plusieurs minutes, survit après une longue opération. Cet événement traumatique marque un tournant dans sa vie et son œuvre, entraînant un changement notable dans ses thématiques et son rapport à la célébrité et à la mort.

³³⁸ REYNAUD, Bérénice, « Warhol cinéaste », *Cahiers du cinéma*, 22 septembre 2023, [en ligne] : <https://www.cahiersducinema.com/actualites/warhol-cineaste/> [consulté le 25 septembre 2025].

³³⁹ Réfugié lituanien installé aux États-Unis depuis 1949, après être passé par les camps de déportés, Mekas s'achète une caméra dès son arrivée. « En fait, le deuxième soir après mon arrivée à New York, j'étais déjà au cinéma. J'ai vu *La Chute de la maison Usher* (Jean Epstein, 1928) et *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920) sur, je crois, la 16e rue ou quelque part, à la New York Film Society dirigée par Rudolf Arnheim. » Voir Garry Comenas, « Jonas Mekas and the Film-Makers' Cinematheque », 2014, [en ligne] : <https://warholstars.org/filmmakers-cinematheque-1-1961-62.html> [consulté le 25 septembre 2025]

³⁴⁰ Andy Warhol réalise plusieurs films expérimentaux emblématiques de sa période underground : *Kiss* (1964) ; *Sleep* (1964), prévu pour durer six heures mais ramené à près de cinq heures, où il filme le poète John Giorno pendant son sommeil ; *Blow Job* (1964), d'une durée de trente-six minutes, où la caméra fixe le visage de l'acteur DeVeren Bookwalter, laissant le hors-champ suggérer l'action ; et *Empire* (1965), un plan fixe de près de huit heures, filmé par Jonas Mekas depuis le 44^e étage du Time-Life Building, montrant la tombée de la nuit sur l'Empire State Building.

³⁴¹ GIDAL, Peter, *Andy Warhol. Films and Paintings*, 1971, Londres, New York, Studio Vista, Dutton Pictureback, p. 92

³⁴² *Ibid.*, p.80

temps »³⁴³, explique-t-il. Par la projection au ralenti, ces œuvres produisent l'effet d'un tableau en mouvement.

Ce procédé de répétition se retrouve appliqué également dans les sérigraphies que Warhol commence à réaliser dès 1962. Dans *Troy Diptych*, par exemple, le visage de l'acteur Troy Donahue est reproduit en couleurs sur le panneau gauche et en noir et blanc sur le panneau droit : ce dérèglement de tons renforce davantage l'effet de répétition (fig.121). Dans *Double Elvis* (suivi de *Triple Elvis*)³⁴⁴, Warhol réutilise une image publicitaire en noir et blanc du western *Flaming Star* (Don Siegel, 1960) représentant Elvis Presley debout, jambes écartées, revolver pointé vers l'avant (fig.122, 123). Le dédoublement de la figure donne l'impression d'un léger mouvement, comme si la star glissait sur ses appuis. En 1964, c'est le visage de Marilyn Monroe, tiré de l'affiche promotionnelle de *Niagara* (1953)³⁴⁵. (fig.17) Warhol applique des aplats de couleurs vives sur les lèvres, les paupières et les cheveux, transformant ainsi l'icône hollywoodienne en une image presque anonyme, proche de celles diffusées en masse par la presse et la télévision.

Bien que les images sources demeurent identiques, les variations d'intensité dues aux procédés d'impression introduisent des écarts sensibles entre les tirages. Pour David Cronenberg, qui reconnaît l'influence de Warhol sur son propre travail, *Troy Diptych* acquiert ainsi un caractère « très filmique », dans la mesure où ces différences d'impression produisent des effets de lumière et d'ombre comparables à ceux du montage cinématographique.

« Il m'apparaît presque comme un film d'horreur. On assiste à la transformation de Troy. Dans certaines images, son visage s'estompe au point de disparaître. Cela me rappelle de vieux films où l'on assiste à la métamorphose grossière d'un humain en loup-garou, ou encore en vampire qui se désintègre à la lumière du jour. Cela est très troublant »³⁴⁶.

³⁴³ Andy Warhol : "My films are just a way of taking up time", cité dans GIDAL, Peter, *op.cit.*, p.84

³⁴⁴ Exposé pour la première fois à la Ferus Gallery de Los Angeles en 1963, *Double Elvis* figurait aux côtés de vingt-trois autres toiles représentant Elvis Presley. Cette exposition, organisée par Irving Blum, marchand d'art et l'un des directeurs de la galerie, constitue la première présentation en dehors de New York d'une série majeure de Warhol consacrée à l'icône hollywoodienne.

³⁴⁵ En 2022, chez Christie's à New York, le tableau *Shot Sage Blue Marilyn* (1964) d'Andy Warhol a été adjugé pour 195 millions de dollars, devenant ainsi l'œuvre du XX^e siècle la plus chère vendue aux enchères. Le record absolu demeure détenu par *Salvator Mundi* de Léonard de Vinci, vendu en 2017 pour environ 450,3 millions de dollars.

³⁴⁶ ILLOUZ, Audrey, CRONENBERG, David, Entretien avec David Cronenberg, « Warhol & D. Cronenberg : Supernova et Désastres », *Artpress*, 14 octobre 2006, [en ligne] : <https://www.artpress.com/2006/10/14/a-warhol-d-cronenberg-supernovae-et-desastres/> [consulté le 25 septembre 2025]

Cette idée de répétition et de dédoublement d'une même image rejoint le principe de l'arrêt sur image abordé dans la partie précédente. Elle renvoie également aux interrogations communes au cinéma et à la photographie sur la notion de temporalité et sur les nouvelles formes de monstration. Les films expérimentaux que Warhol réalise au début de cette décennie témoignent de ces premiers signes d'un « changement de vitesse »³⁴⁷, dont l'ampleur s'accroît avec l'avènement de la vidéo puis du numérique.

« Lorsque les gens vont aujourd'hui dans des expositions, ils ne sont plus impliqués. Un film comme *Sleep* les implique à nouveau »³⁴⁸, explique-t-il. Ses œuvres suscitent ainsi une réflexion profondément contemporaine sur les modes de consommation des images, anticipant, à l'instar de Picasso filmé par la caméra de Clouzot, la nécessité de repenser les anciens modèles de représentation. La diminution de l'attention du spectateur contemporain, sollicitée par les formats courts³⁴⁹ et les coupures publicitaires, illustre ce basculement souvent qualifié de « civilisation du poisson rouge »³⁵⁰. Dans cette optique, François Hartog a forgé la notion de « présentisme »³⁵¹ pour désigner un régime d'historicité dominé par le culte de l'immédiateté, où la logique du « toujours plus vite » façonne notre rapport au temps et à la mémoire collective. Autrefois, le film imposait une continuité linéaire et modelait l'attitude du spectateur ; aujourd'hui, c'est le spectateur qui choisit le lieu, l'heure et la durée de la projection. Les films de Warhol sont conçus pour offrir cette liberté : le film ne doit pas imposer sa logique narrative ni temporelle, il doit simplement accompagner la vie.

« Habituellement, lorsque vous allez au cinéma, vous êtes assis dans un monde imaginaire, mais lorsque vous voyez quelque chose qui vous dérange, vous vous impliquez avec les personnes à côté de vous. Les films font un peu plus que les pièces de théâtre et les concerts où l'on reste assis, et je pense que la télévision fera plus que les films. On peut faire plus de choses en regardant mes films qu'avec d'autres types de films ; on peut manger, boire, fumer, tousser, regarder ailleurs, puis se retourner, et ils sont toujours là. Ce n'est pas le film idéal, c'est juste mon genre de film »³⁵².

³⁴⁷ DUBOIS, Philippe, « Entre cinéma et photographie : quelques variations de vitesse de l'image contemporaine », GAME Jérôme, *Images des corps/corps des images au cinéma*, Paris, ENS Éditions, 2010, [en ligne], <https://books.openedition.org/enseditions/9096> [consulté le 25 septembre 2025]

³⁴⁸ Andy Warhol cité dans GIDAL, Peter, *Andy Warhol. Films and Paintings*, 1971, Londres, New York, Studio Vista, Dutton Pictureback, p. 84

³⁴⁹ François Hartog cité dans NORMAND, Jean-Michel, « La dictature du présent selon François Hartog », *Le Monde*, 13 novembre 2020, [en ligne], https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2020/11/13/la-dictature-du-present-selon-francois-hartog_6059638_4497916.html, [consulté le 25 septembre 2025], « Tant que notre outil-fétiche sera le smartphone, nous serons mal armés pour faire face à des temporalités très longues »

³⁵⁰ Voir PATINO, Bruno, *La civilisation du poisson rouge*, Paris, [Grasset, 2019 / Le Livre de Poche, 2020]

³⁵¹ HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 26-27

³⁵² Andy Warhol : « Usually, when you go to the movies, you sit in a fantasy world, but when you see something that disturbs you, you get involved with the people next to you. Movies are doing a little more than

À l'origine, les films de Warhol sont destinés à être projetés dans les mêmes espaces que ses sérigraphies, établissant ainsi une continuité entre pratiques cinématographiques et plastiques. Au sein de la Factory, Warhol met en place un mode de travail singulier : il peint et filme en continu, accueille des visiteurs, tandis que ses films sont projetés sur les murs.

« Une caméra avec un objectif grand angle était installée près de la porte, une autre caméra avec microphones directionnels était positionnée en face du canapé du Studio pour enregistrer l'action. [...] Andy, se souvient Vincent Fremont, aurait aimé que la caméra fonctionne en permanence ». ³⁵³

Entre 1964 et 1966, Warhol conçoit les *Screen Tests* (fig.124), une série de portraits filmés d'une durée d'environ quatre minutes chacun. Il y filme des visiteurs anonymes, mais aussi des personnalités emblématiques de l'underground new-yorkais — Lou Reed, Bob Dylan, Nico (fig. 125, 126, 127).

Les participants, soumis à un protocole strict consistant à rester immobiles et à s'abstenir de cligner des yeux pendant trois minutes, cèdent parfois à la fatigue ou à l'émotion, allant jusqu'aux larmes. « Les images étaient mécaniques, mais les gens avaient des sentiments » ³⁵⁴, commente Warhol. Dépourvues de narration et de montage, ces séquences sont projetées au ralenti, selon une méthode déjà appliquée dans ses premiers films. Les émotions — pleurs comme rires — sont ainsi soumises au regard d'une caméra immobile, « insensible » : une démarche que Peter Gidal qualifie de « chirurgicale », dotée d'une « subjectivité clinique » ³⁵⁵.

Les expérimentations de Warhol autour du temps filmique et de ses modalités de projection ouvrent à partir des années 1970 la voie à « l'émergence d'un nouveau type d'abstraction » ³⁵⁶, comme l'a observé Camille Morineau : « le grand écran [devient] une nouvelle mesure — une

you can do with plays and concerts where you just have to sit there and I think television will do more than the movies. You could do more things watching my movies than with other kinds of movies; you could eat and drink and smoke and cough and look away and then look back and they'd still be there. It's not the ideal movies, it's just my kind of movie. », Peter Gidal, *Andy Warhol. Films and Paintings*, Londres/New York, Studio Vista, Dutton Pictureback, 1971, p. 94-95.

³⁵³ HANHARDT, John G., cité dans l'article « Early 1970: Andy Warhol Gets a Video Camera », *WarholStars.org – Warhol Chronology*, [en ligne], <https://artsandculture.google.com/story/oQVxIoPa33EcKg?hl=fr>, [consulté le 25 septembre 2025]

³⁵⁴ « L'esprit de Warhol », émission diffusée sur *France Culture*, [en ligne] : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-l-esprit-de-warhol> [consulté le 25 septembre 2025].

³⁵⁵ GIDAL, Peter, *Andy Warhol. Films and Paintings*, 1971, Londres, New York, Studio Vista, Dutton Pictureback, p. 90

³⁵⁶ MORINEAU, Camille, « Au-delà de l'opposition entre l'abstraction et figuration : blow up et figuration du vocabulaire abstrait », dans *Gerhard Richter : panorama* (cat. exp. Londres, Tate Modern, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012 ; Berlin, Neue Nationalgalerie, 12 février – 13 mai 2012 ; Paris, Centre Georges Pompidou, 6 juin – 24 septembre 2012), Paris, Centre Pompidou, 2016, p.25

nouvelle échelle de l'image — qui concurrence probablement autant la peinture que la photographie »³⁵⁷.

Avant Warhol, la question de la répétition d'une même image au sein d'une œuvre statique, susceptible d'offrir l'illusion du mouvement, avait déjà été explorée par Alex Katz, notamment dans *The Black Dress* (1960), où il représente son épouse Ada dans six poses successives, produisant une dynamique séquentielle (fig.128). Ces interrogations sur la relation entre figure et espace, sur la possibilité pour une image fixe de suggérer le mouvement et, inversement, sur la dimension picturale du photogramme seront reprises par Jacques Monory et Martial Raysse. Cette réflexion se prolonge au tournant des années 2000 dans l'œuvre de Djamel Tatah. Bien qu'il ne réalise pas de films, sa peinture est profondément marquée par des références cinématographiques (fig.129). La découverte par Tatah de *Shadows* (1978) d'Andy Warhol — série de sérigraphies colorées représentant des ombres projetées —, présentée en 1989 lors de l'exposition *Marseille : Peinture, cinéma, peinture*³⁵⁸ aux côtés des miroirs de Michelangelo Pistoletto, constitue une expérience fondatrice (fig.130). Tatah en retient le principe de la répétition, les jeux de surface et de profondeur, ainsi que les variations chromatiques produisant un effet de mouvement. Ces éléments nourrissent directement sa pratique : sous l'apparente monochromie de ses toiles se révèlent des strates de couleurs superposées. Ce travail de couches successives instaure un rythme visuel mesuré, presque hypnotique, qui ouvre à une méditation sur la temporalité suspendue, la répétition et l'intemporalité de l'image³⁵⁹.

2.Jacques Monory. Des histoires de gangsters, filmées avec la peinture et peintes avec la pellicule

Dans l'immédiat après-guerre, l'Amérique exerce une fascination profonde sur la jeunesse européenne. Malcolm Bradbury souligne que « c'est d'elle que semblait provenir tout ce qu'il y avait de mieux — le meilleur jazz, les meilleurs romans, les meilleures voitures, les meilleurs

³⁵⁷ Ibid., p.25

³⁵⁸ *Peinture, cinéma, peinture* (cat.exp. Marseille, Centre de la Vieille Charité, 15 octobre 1989 – 14 janvier 1990), Paris, Hazan : Direction des musées de Marseille, 1989

³⁵⁹ Djamel Tatah : « C'est la suspension, c'est ce que je veux peindre. C'est ce rapport au temps que je veux induire dans le tableau. [...] Il y a une idée intemporelle dans la suspension ». STEHLÉ-AKHTAR, Barbara, BIDENT, Christophe, *Djamel Tatah*, Paris Musées, 2004, p 108

films »³⁶⁰. Les salles de cinéma diffusent alors massivement le film noir et le western³⁶¹, genres emblématiques du cinéma américain que Jean-Pierre Melville et les cinéastes de la Nouvelle Vague adaptent au contexte européen. De quatre ans l'ainé d'Andy Warhol, Jacques Monory se nourrit de ces images. Ses quatre courts-métrages réalisés en 16 mm et ses deux romans (Diamondblack, 1979 ; Angèle, 2005) partagent avec ses toiles un univers commun où se jouent meurtres et cambriolages, où apparaissent des blondes fatales, des courses-poursuites et des scènes de théâtre.

Avec ses lunettes noires et son chapeau à la Jef Costello dans *Le Samouraï* (1967) de Melville, Jacques Monory ressemble aux protagonistes de ses peintures, films et romans³⁶² : tueurs à gage et mafieux inspirés par le film noir et le western (fig.131, 132). Jeune, il passe plus de temps dans les salles de cinéma que sur les bancs de l'école.³⁶³ Parmi ses premiers souvenirs marquants figurent *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, *White Heat* (1949) de Raoul Walsh et *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (1718) de Jean-Antoine Watteau, qu'il voit au Louvre. Le tableau de Watteau décide son avenir : « Je ne serai pas un assassin comme prévu, je serai peintre »³⁶⁴, se souvient-il.

Le rêve américain devient réalité en 1969, lorsque Monory se rend pour la première fois à New York. Il traverse ensuite les États-Unis en 1973, puis revient en 1976 pour rendre visite à Jean-François Lyotard. De ses voyages, il rapporte des photographies qu'il projette en épiscopes dans son atelier, qu'il découpe et associe à d'autres images issues de magazines ou de films. La peinture comme ses films deviennent ainsi des instruments d'analyse des apparences façonnées par les écrans de cinéma, auxquels il avoue avoir consacré plus de temps qu'à l'école.

³⁶⁰ BRADBURY, Malcolm, "America was where, it seemed, everything that was best came from—the best jazz, the best novels, the best ice-cream, the best cars, the best films" (*Eating People is Wrong – Unpublished Afterword*, Malcolm Bradbury Website, [en ligne], http://malcolmbradbury.com/fiction_eating_people_is_wrong.html [consulté le 29 septembre 2025]

³⁶¹ « Le western est le genre du cinéma américain qui se développe dans les années 1940-1950 et qui révèle à la fois "la mise en fiction d'une société gangrenée par le mal", mais aussi "un certain sens du deuxième degré de l'ironie". D'ailleurs, on retrouve souvent les mêmes grands cinéastes parmi les meilleurs réalisateurs dans les deux genres ». FRODON, Jean-Michel, « Hollywood, âge d'or et crépuscule : des films et des hommes », dans *L'art du cinéma*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014, p. 314

³⁶² *Ex* (1968, 4'), *Brighton Belle* (1974, 14') *La Voleuse* (1985, 7'40'') ; *Le moindre geste peut faire signe* (1988, 1'10'')

³⁶³ Jacques Monory dans MONORY, Jacques, LE THOREL, Pascale, *Écrits, entretiens, récits/Jacques Monory*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, ministère de la Culture et de la communication, 2014, p. 49

³⁶⁴ DEBAILLEUX, Henri-François, « Jacques Monory, le peintre assassin », *Libération*, 27 août 1996, [en ligne], https://www.liberation.fr/culture/1996/08/27/jacques-monory-le-peintre-assassin_178853/ [consulté le 25 septembre 2025]

« J'ai une éducation cinématographique. Ma formation n'est pas littéraire. J'ai un peu lu, comme tout le monde, mais ce qui m'a influencé dans mon travail c'est vraiment le cinéma ; je crois que je suis le peintre le plus cinématographique de par le cadrage, l'ambiance, les sujets. Le cinéma qui m'a le plus touché, c'est celui de ma jeunesse. J'allais au cinéma avec passion voir les films américains de cette époque-là. Par exemple, *Citizen Kane* est un film qui m'a énormément bouleversé ». ³⁶⁵

Du film noir, Monory retient l'esthétique glamour du crime et ses attributs : femmes fatales, gangsters et limousines. Du western, il garde la fascination pour les revolvers, qu'il dessine sans relâche depuis l'enfance, mais aussi la construction du paysage en cinémascope. Dans le polyptyque *New York n°10* (1971), la mélancolie d'un Central Park automnal, avec ses gratte-ciel à l'horizon et le visage d'une jeune femme inséré dans un petit carré en bas de la toile, contraste avec les codes visuels empruntés au western. Rien de spectaculaire ici : seulement une image-souvenir recouverte d'un filtre monochrome jaune, où l'Amérique idéalisée de son enfance se mêle au souvenir intime d'une femme aimée (fig.133).

Son vocabulaire pictural repose sur deux éléments fondamentaux: le bleu monochrome, devenu sa marque de fabrique, comme chez Yves Klein, et l'usage de cadrages obliques, assimilés dans le langage cinématographique au *dutch angle* : une prise de vue qui incline la caméra de sorte que la ligne d'horizon devient oblique, ce qui produisant un effet de distorsions, de malaise et d'anxiété. Popularisée par le cinéma expressionniste allemand — *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Weine (1920) en constitue un exemple fondateur — perfectionnée par Orson Welles dans *Citizen Kane* (1941), *dutch angle* est largement utilisée dans le film noir avec, par exemple, *Le Faucon maltais* de John Huston (1941), — l'un des films favoris de Monory. (fig.134, 135, 136)

Pourtant, derrière l'allure de gangster et l'élégance de dandy que Monory s'est construite, se révèle un peintre profondément mélancolique, en proie au doute et à une remise en question constante. « Ce que je critique [...] c'est la condition humaine, pas la société qui en découle » ³⁶⁶, confiait-il, affirmant ainsi la portée existentielle de son œuvre.

En 1968, à la suite d'une rupture sentimentale et pour donner forme à ses émotions, Jacques Monory commence à peindre les toiles qui constitueront la série *Meurtres*. Très vite, la surface

³⁶⁵ Jacques Monory cité dans DUBROUX, Danièle, LE PERON, Lazare et TOUBIANA, Serge, « Les arrêts sur l'image de Jacques Monory », repris dans Pascale Le Thorel (dir.), *Écrits, entretiens, récits / Jacques Monory*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, Ministère de la Culture et de la Communication, 2014, p. 49.

³⁶⁶ Jacques Monory cité dans BELLET, Harry, « Le peintre Jacques Monory est mort », *Le Monde*, 18 octobre 2018, [en ligne], https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2018/10/18/le-peintre-jacques-monory-est-mort_5371188_3382.html [consulté le 25 septembre 2025]

plane lui paraît insuffisante : le mouvement lui devient nécessaire pour extérioriser son chagrin. De ces recherches naît le court-métrage de quatre minutes *Ex*.

Le film comporte une séquence de course au cours de laquelle Monory déploie les boulevards parisiens (fig. 137). Dans un film noir, le protagoniste y aurait été traqué par la mafia ; chez Monory, la course se lit plutôt comme la métaphore d'une fuite intérieure, une tentative désespérée d'échapper à ce qui le hante. À l'instar de Chris Marker dans *La Jetée* (1962), Monory explore des résurgences fragmentées du passé, qui apparaissent tour à tour chaotiques et meurtrières.

Tandis qu'il court, surgissent photographies, images d'actualité et archives personnelles, notamment celles de son récent voyage à Cuba. Cette expérience filmique trouve un prolongement dans la série de toiles *Meurtres*. L'instant du coup fatal paraît inévitable (*Meurtre 1*), (fig.138) mais une image d'un après-midi révolu, où tout semblait encore possible, refait surface, aussi tranchante qu'une lame. Épuisé, le protagoniste s'écroule (*Meurtre 2*) (fig.139). Ce geste de chute, fragmenté et répété, reprend l'une des figures classiques de la grammaire picturale du mouvement, héritée des cubistes et de leur appropriation des chronophotographies d'Edward Muybridge. Pourtant, alors que ses toiles figent l'instant de la mort, le film ouvre une échappée possible. La dernière séquence d'*Ex* révèle que tout n'était qu'une fiction : le peintre se relève, époussette ses vêtements et reprend sa course. (fig.140)

Brighton Belle (1974), son deuxième film, a été réalisé en petite équipe, avec Robert Alazraki comme chef-opérateur et l'actrice roumaine Adriana Bogdan. Il s'agit d'une adaptation du roman-photo *Deux* (1973), histoire d'amour entre deux femmes, signée en collaboration avec l'écrivain Franck Venaille (fig.141). À l'écran, deux couleurs — le bleu et le magenta — marquent les apparitions des héroïnes, permettant de distinguer leurs personnages au sein d'un récit volontairement confus. Elles ne se connaissent pas véritablement : leurs chemins se croisent dans le pavillon de minéralogie du Muséum national d'Histoire naturelle, lieu où se promenaient, avant leur séparation définitive, les protagonistes de *La Jetée* (1962) de Chris Marker (fig.142). Avec Marker, mais aussi avec David Lynch — les héroïnes de *Brighton Belle* évoquent inévitablement Betty et Rita de *Mulholland Drive* (2001) — Monory partage un intérêt marqué pour ce qu'il a appelé le « cinéma mental »³⁶⁷. (fig.143)

Mais qui sont ces deux figures féminines ? Deux femmes distinctes, recluses dans leurs souvenirs, incapables de se rejoindre ? Ou bien une seule et même personne, dédoublée entre

³⁶⁷ « C'est le mouvement intérieur que je veux créer, explique Monory, un mouvement qui ait effectivement rapport avec le cinéma mental. » Jacques Monory cité dans MAEGHT, Adrien, BAILLY, Jean-Christophe, *Monory*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 2020, p. 42

fantasme et réalité insaisissable ? Peut-être encore s'agit-il de projections du peintre lui-même, hanté, comme le protagoniste de *L'Avventura* (1960) d'Antonioni, par l'image d'une femme-souvenir, alors même qu'il vit une relation sentimentale avec son amie. Ce thème, abondamment exploré par le cinéma européen des années 1960-1970, trouve ainsi chez Monory une déclinaison singulière.

Qu'il s'agisse de peinture, d'écriture ou de cinéma, les fictions de Monory empruntent aux codes du polar et du film noir ; mais au-delà de ces références, elles mettent surtout en lumière ses angoisses existentielles, au premier rang desquelles la peur de la mort, qui paralyse l'être humain dès qu'il en prend conscience. « Qu'est-ce que tu aimes dans la vie ? — Les oiseaux, les fleurs, [...] le suicide », confie l'une des héroïnes.

Comme dans *La Jetée* de Chris Marker, où l'enchaînement des images fixes conduit « irrémédiablement du côté de la perte et de la mort »³⁶⁸, selon Raymond Bellour, et où l'image de la femme aperçue sur les quais de l'aéroport d'Orly s'avère être celle de la propre disparition du protagoniste, chez Monory également, la réflexion sur la mort se cristallise dans ses arrêts sur image : voitures figées en pleine course, tirs interrompus, cris gelés.

Le cri de Clytemnestre dans *Elektra* (1909) de Richard Strauss devient la bande sonore de *Brighton Belle*. Lors du vernissage de la série *Opéras glacés* (1975-1976) à la galerie Maeght, en janvier 1976, Monory invite une cantatrice à interpréter des fragments de Wagner (*La Walkyrie*, 1870) et de Strauss. Ce cri, comparable au fameux « Wilhelm scream » (introduit en 1951 au cinéma), prend chez lui une valeur essentielle : il marque la nécessité d'un supplément sonore pour exprimer ce que la peinture seule ne peut transmettre. Dans *Opéras glacés* où apparaît une représentation du camp d'Auschwitz, le cri acquiert une dimension tragique, bien au-delà du simple effet cinématographique.

La Voleuse (1986), court métrage de dix minutes, illustre également l'articulation entre peinture et image en mouvement. Le film répond à une série de dix toiles du même titre, réalisées entre 1985 et 1986, auxquelles ont succédé des sérigraphies sur papier en 1987. (fig.144, 145). Construit à partir d'images fixes, le film se divise en deux parties. La première, en couleur, met en scène une femme dérobant un bijou dans une boutique Cartier, qu'elle emballe dans un mouchoir avant de s'installer dans un parc pour contempler l'objet volé. « En effet, pour la première fois, je suis parti non pas d'une chose d'actualité du quotidien mais d'un rêve que j'avais fait. [...] Cette petite fille et moi, nous volions dans des bijouteries et nous

³⁶⁸ BELLOUR, Raymond, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Milan, Éditions Mimésis, 2020, p. 130

fuyions et jamais nous n'étions rattrapés »³⁶⁹, commente le peintre. La seconde partie, en noir et blanc, se compose d'extraits du film *Gun Crazy (Deadly Is the Female)*, 1950) de Joseph H. Lewis, enregistrés par Monory lors d'une projection parisienne. Ce film, qu'il considère comme l'un de ses favoris, réunit selon lui tous les clichés du film de gangsters — vitesse, armes, argent — qui n'ont cessé de le fasciner (fig.146).

« Être cinéaste, c'est être vraiment inclus dans notre civilisation, alors que peintre... c'est un vieux truc ! Même si j'ai essayé de démontrer le contraire parce que je voulais me faciliter la vie »³⁷⁰, confie-t-il. Cette déclaration incarne un poncif des années 1970, période où la peinture a parfois été perçue comme un médium obsolète face à la vidéo, considérée comme plus en phase avec les idéaux de liberté et de rébellion.

3. Pierre Moignard. « A partir du moment où j'ai fait mes films, ma peinture n'était plus la même »³⁷¹

Pour Pierre Moignard, comme pour Jacques Monory trente ans plus tôt, la découverte du cinéma s'est faite par l'intermédiaire de l'Amérique. Après avoir ressenti une forme d'asphyxie à Paris dans les années 1990, il se rend plusieurs fois à Los Angeles entre 2000 et 2010. « À un moment donné, je me suis rendu compte que la peinture devait se confronter à l'extériorité »³⁷², confie-t-il.

De retour à Paris, il peint des paysages de plages inspirés par « l'iconographie de Venice Beach »³⁷³ ; lors de ses nouveaux séjours à Los Angeles, il délaisse la peinture au profit du dessin.

« Là-bas, je n'avais pas envie de peindre, mais de vivre une expérience. À un moment, j'ai ressenti la nécessité de réaliser un film, mais je ne savais pas du tout ce que je voulais faire. Faire des films aux États-Unis me paraissait aller de soi, alors qu'à Paris cela ne m'était pas venu à l'esprit »³⁷⁴.

³⁶⁹ Jacques Monory cité dans Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, [en ligne], <https://www.fonds-culturel-leclerc.fr/actualites-l-exposition-pas-a-pas...-la-voleuse-893-52-0-0.html> [consulté le 25 septembre 2025]

³⁷⁰ LEQUEUX, Emmanuelle, « Monory : le héros de son art, l'autobiographe de ses bleus », *BeauxArts*, 18 octobre 2018, [en ligne], <https://www.beauxarts.com/grand-format/monory-le-heros-de-son-art-lautobiographe-de-ses-bleus/> [consulté le 25 septembre 2025]

³⁷¹ Discussion avec Pierre Moignard

³⁷² Entretien avec Pierre Moignard. Annexe, p. 23

³⁷³ *Op.cit.*, p. 22

³⁷⁴ *Ibid.*

Sous le soleil californien, il commence à esquisser une sorte de scénario, mais peine à trouver un fil conducteur, jusqu'au jour où, sur la plage de Venice, il aperçoit un groupe de comédiens jouant *Le Marchand de Venise* (1596-1597) de William Shakespeare. Cette rencontre constitue le déclencheur de *Who Chooseth Me — Notes for the Merchant of Vegas*, premier film de Pierre Moignard, réalisé à l'âge de quarante-huit ans.

Ce court métrage d'une trentaine de minutes, élaboré entre 2006 et 2009 avec le soutien du CNAP, est, selon l'artiste, « composé de 90 % de Shakespeare »³⁷⁵. « Cet homme pourrait être Antonio », « cette femme pourrait être Portia », commente la voix-off, tandis que la caméra s'attarde sur les passants de Venice Beach, devenus les « participants inconscients »³⁷⁶ du film. Pour incarner le riche usurier juif de la pièce, Moignard choisit un homme sans abri vivant sur les plages de Venice (fig.147). Dans une séquence, ce personnage emprunte la voix d'Orson Welles, extraite de son monologue filmé dans les années 1970 et issu d'une adaptation de Shakespeare jamais menée à terme.

Alors que le texte est emprunté à Shakespeare, la forme du film s'inspire du documentaire de Pier Paolo Pasolini, *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970), que Pierre Moignard découvre un jour dans un cinéma du Quartier latin à Paris. Ce film avait également retenu l'attention de Jean-Michel Alberola, comme nous l'avons mentionné dans la première partie (fig.53). *Who Chooseth Me* est tourné avec une caméra portative Sony, semblable à celle qu'utilisait par Pasolini dans son documentaire. Avec une caméra à l'épaule, le cinéaste italien est parti en Afrique pour filmer les habitants rencontrés, en les imaginant héros de la tragédie *Oréste* d'Eschyle. « J'ai eu envie de renouveler cette expérience et c'est certain que mon premier film garde les souvenir de cette aventure pasolinienne »³⁷⁷, commente Pierre Moignard.

Le film de Moignard est monté en écran partagé (*split screen*), offrant une vision simultanée de gestes, d'actions et d'événements sans lien apparent, mais rapprochés par des connexions intertextuelles, où la pièce de Shakespeare sert de canevas, a priori simple prétexte. « La fiction et l'action [...] ne seraient pas tenues par le jeu d'acteur », prévient la voix-off au début du film.

Dans l'une des séquences, la caméra descend lentement le long du corps de Portia, héroïne shakespearienne que Moignard met en scène participant à un concours de bodybuilding sur

³⁷⁵ *Idem*

³⁷⁶ L'expression utilisée par Pierre Moignard dans le générique du film

³⁷⁷ *Op.cit.*, p.23

Venice Beach. Le travelling vertical suit successivement la hanche, puis la jambe droite et enfin la gauche, avec une même lenteur (fig.148). Ce geste, déjà classique dans le cinéma des années 1960, répond à une logique voyeuriste destinée à satisfaire le spectateur avide de contempler un corps féminin. À cette époque, « sea, sex and sun », pour reprendre l'expression popularisée par Gainsbourg, comptaient parmi les ingrédients principaux du succès commercial des films. Pierre Moignard entend donner un autre sens à ce geste.

Les mouvements tremblés de la caméra introduisent une instabilité volontaire qui dépasse la seule captation du corps. Ils renvoient à une « vibration proche fondamentalement du film »³⁷⁸, notion empruntée à Maurice Merleau-Ponty, qui désigne non pas seulement le film comme œuvre achevée, mais l'acte même de filmer, avec sa matérialité fragile, ses accidents et sa dimension perceptive brute. Moignard rappelle ainsi que filmer n'est pas seulement enregistrer une réalité extérieure, mais aussi mettre en jeu le regard du cinéaste et la sensibilité de l'appareil, dans un rapport immédiat et presque organique au réel.

La dernière image, qui accompagne le générique de fin, est un zoom sur le dos de Portia : la caméra s'approche jusqu'à se fondre dans la peau de l'actrice (fig. 149). « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau »³⁷⁹, écrivait Paul Valéry. Par ce geste, la caméra transmet ce que l'œil du peintre cherche à percevoir. En s'approchant du corps féminin, l'artiste explore une manière différente, par rapport à la peinture, d'« habiter »³⁸⁰ physiquement l'image.

Mais à la différence de la peinture, où chaque molécule de pigment conserve durablement la trace de l'expérience vécue, les mouvements de la caméra, éphémères, ne subsistent que dans la mémoire rétinienne, aussitôt vouée à sa dissiper dans le temps. C'est précisément cette absence de dimension matérielle qui a empêché Pierre Moignard de se consacrer pleinement au cinéma : « Au cinéma l'image n'a pas de substance, un tableau est matériel »³⁸¹, commente-t-il.

Pour le peintre parisien, la découverte de la culture américaine, centrée entre autres sur l'apparence et le culte du corps, où le spectacle constitue une forme d'expression par excellence, s'accompagne d'une fascination pour « la capacité des gens d'avoir et de manifester un recours à l'intériorité, tout en sachant qu'on est dans le spectacle »³⁸², comme le souligne Pierre Moignard.

³⁷⁸ Discussion avec Pierre Moignard

³⁷⁹ VALÉRY, Paul, *Tel quel*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1943 (1^{re} éd. 1929), p. 27

³⁸⁰ STEINBERG, Leo, *Trois études sur Picasso*, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 72

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Entretien avec Pierre Moignard. Annexe, p. 22

Les séjours à Las Vegas lui ont ainsi ouvert des perspectives restées invisibilisées à Paris. Depuis qu'il a commencé à filmer et à monter ses propres films, son travail à la caméra et sa pratique picturale sont devenus étroitement liés. « La question était pour moi de savoir comment faire entrer dans la peinture des éléments comme Las Vegas et sa culture du divertissement ... Et c'est vrai, qu'à partir de la réalisation de mes films, ma peinture n'était plus la même »³⁸³, confie-t-il.

A l'instar de son premier film — inspirée notamment du documentaire de Pasolini et tourné à la manière d'un reportage avec une caméra à l'épaule, les moyens techniques contemporains nourrissent la réalisation de *Hollyland experience*. Ce second film, tourné entre autres avec une caméra Canon 5 semblable à celle utilisée par Monte Hellman dans *Road to Nowhere* (2010), est réalisé entre 2011 et 2014 avec le soutien de l'Institut français. Le film prend la forme d'un collage associant des images issues des séquences tournées au parc d'attractions Holy Land Experience, qui reconstitue la vie de Jésus, et le son du monologue de Johannes, personnage d'*Ordet* (1955) de Carl Theodor Dreyer.

Lors de notre entretien, Pierre Moignard a tenu à marquer la distinction entre sa démarche et celle d'autres artistes qui intègrent ponctuellement des références cinématographiques dans leur travail. « Leur posture est celle d'un spectateur du cinéma, ce qui est très différent à la mienne »³⁸⁴, affirme-t-il, précisant qu'il puise, pour sa part, dans l'expérience même de la réalisation de ses propres films afin de nourrir son œuvre picturale. Il ne s'agit pas non plus, ajoute-t-il, d'une démarche comparable à celle de peintres comme Julian Schnabel ou Robert Longo, qui se sont orientés vers le cinéma « commercial ».

« Les peintres que vous mentionnez réalisent des films qui, à mes yeux, n'apportent pas grand-chose à l'art : ils font du cinéma « classique ». Moi, j'essaie au contraire de faire ce qu'il ne faudrait pas faire, pour reprendre la formule de Godard. Pour moi, un film est une sorte de collage, un télescopage où tout paraît possible : il doit comporter le moins de limites possibles, sans programme prédéfini. C'est exactement la même chose pour mes tableaux »³⁸⁵.

C'est à partir de l'idée du collage, introduite dans son premier film, que Pierre Moignard commence à élaborer ses futurs tableaux. Les premières œuvres qui témoignent de l'expérience filmique de *Who chooseth me* sont les sept grands formats de la série *Découverte* (2009-2012).

³⁸³ Discussion avec Pierre Moignard

³⁸⁴ Entretien avec Pierre Moignard. Annexe, p. 24

³⁸⁵ *Op.cit.*, p.23

À l'instar du film, où la voix off, plongeant dans la Venise du XVI^e siècle, se superposait aux images du Las Vegas contemporain, les tableaux prolongent cet « exercice de désorientation »³⁸⁶, mettant en avant le jeu des tensions entre l'arrière-plan et les figures situées au premier niveau de l'image. « Une peinture d'aujourd'hui qui n'est pas en tension avec l'image en mouvement a peu de chances de m'intéresser »³⁸⁷, commente l'artiste.

Pour réaliser la série, Pierre Moignard sollicite des décorateurs de théâtre afin qu'ils conçoivent les arrière-plans de ses futures toiles — les « découvertes », terme du vocabulaire théâtral désignant les images de fond. Ces décors représentent les vues les plus touristiques de Las Vegas, comme le casino *The Venetian* ou encore le panorama nocturne de la ville dominant le Strip. Une fois ces arrière-plans réalisés, l'artiste y a intégré des figures isolées de tableaux de Manet, Hopper et Goya³⁸⁸ (fig. 160, 161, 162). Trois œuvres — *Funambule I et 2* (fig.160, 161) ainsi que *Diable* (fig.165) — font exception, car elles s'appuient sur des photographies anonymes.

Parmi les conditions imposées par Pierre Moignard figurait l'exigence que le travail soit exécuté « sans qualité »³⁸⁹, en écho aux réflexions de Walter Benjamin dans *Expérience et pauvreté* (1933), un texte que l'artiste avait longuement médité au moment de ce projet. À Los Angeles, Moignard a en effet le sentiment de vivre pleinement cette « expérience en pauvreté » décrite par le philosophe allemand. Rédigé entre avril et octobre 1933 et publié à Prague la même année, *Expérience et pauvreté* constitue un texte préparatoire à l'essai « Le Narrateur ». Benjamin y constate le « déclin » de « l'art de narrer » et de « l'expérience », bouleversés depuis la Grande Guerre. Il analyse notamment les transformations ayant conduit à un appauvrissement des facultés d'interprétation et de réflexion, remplacées par des « explications » et des « informations », caractéristiques de l'ère des journaux et du cinématographe³⁹⁰, que nous avons déjà abordée dans la première partie de cette recherche. Il y dénonce une culture du divertissement dominée par les *shorts stories*, l'immédiateté et l'information, qu'il identifie comme les ennemis de « l'expérience communicable »³⁹¹.

³⁸⁶ GIROUD, Véronique, « Tout peut être politisé », dans *Pierre Moignard*, Éditions Dilecta, Paris, 2020, p. 73

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ Suicidé reprend une toile de Manet (*Le Suicidé*, 1877-1881), *Girly Show* fait écho à Edward Hopper (*Girly Show*, 1941), et *Pantin* renvoie à *El Pelele* de Goya (1791-1792)

³⁸⁹ Entretien avec Pierre Moignard, *op.cit.*

³⁹⁰ « Ne s'est-on pas aperçu à l'armistice que les gens revenaient muets du front ? non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable » ; « L'art de narrer est en déclin parce que l'aspect épique de la vérité, la sagesse, tend à disparaître » ; « L'explication cède la place à l'interprétation » (BENJAMIN, Walter, *Le Narrateur*, 1936, Écrits français, Paris, Gallimard, coll.Folio Essais, p. 32)

³⁹¹ BENJAMIN, Walter, *Le Conteur* (1936), trad.Maryse de Gandillac et Pierre Rusch, Écrits français, Paris, Gallimard, coll.Folio Essais, p. 34

L'extrait suivant y est repris par la voix off de *Who chooseth me* : « La pauvreté en expérience : cela ne signifie pas que les hommes aspirent à une expérience nouvelle. Non, ils aspirent à se libérer de toute expérience, quelle qu'elle soit ; ils aspirent à un environnement dans lequel ils puissent faire valoir leur pauvreté, extérieure et finalement aussi intérieure » (fig.150).

Le collage, moyen d'expression par excellence dépourvu de continuité narrative, constitue l'une des manifestations artistiques les plus évidentes de ces phénomènes. La série *Découverte* en offre une illustration parlante :

« Ce que j'ai vécu lors de mon séjour à Las Vegas m'a paru prolonger cette expérience décrite par Benjamin. Dans ces tableaux, les collages traduisent une forme d'expérience « pauvre » : une image qui « tombe » dans un endroit qui ne lui n'est pas approprié »³⁹².

Un autre exemple est la série *Made*, commencée en 2013 et réalisée vers la fin du tournage de *Hollyland experience* (fig.166). Dans ces toiles, Pierre Moignard reprend l'image du Christ de *Le Jésus insultés par les soldats* (1865) d'Édouard Manet (fig.167), qu'il fragmente et recompose en pivotant les morceaux dans différentes directions, tandis que l'arrière-fond intègre des fragments des ultimes toiles de Willem de Kooning.

3.1. D'après Picasso et avec Welles et Godard

« Dans la citation, il y a création », affirmait Jean-Luc Godard. Pour Pierre Moignard, comme pour tout peintre postmoderne, la notion d'auteur reste problématique. Conçus selon le principe du collage, ses tableaux et ses films intègrent des citations, recyclent des motifs, et mêlent images et sons issus de sources iconographiques diverses. Parmi les artistes qui l'inspirent, Pablo Picasso, Orson Welles et Jean-Luc Godard occupent une place centrale, l'incitant à privilégier l'expérimentation à l'authenticité.

La singularité de Picasso réside dans son approche moderne de la représentation du monde, alliée à une personnalité hors norme qui a profondément marqué de nombreux artistes. Federico Fellini, par exemple, s'est constamment rapproché du maître du cubisme, aussi bien dans ses films que dans son œuvre graphique, notamment dans les dessins réalisés au cours de sa cure

³⁹² Entretien avec Pierre Moignard

psychanalytique avec Ernst Bernhard, disciple de Carl Gustav Jung. « Avec Picasso, rien n'est pareil. Il se possède et possède la chose dont il s'inspire. Examinez n'importe laquelle de ses œuvres : il y domine toujours »³⁹³, affirmait Fellini.

Quant à Godard, Moignard a toujours perçu une proximité entre son cinéma et la peinture de Picasso. En 2015, lorsqu'il est invité à participer à l'exposition *Picasso.mania* au Grand Palais³⁹⁴, l'artiste souligne auprès des commissaires que les véritables héritiers de Picasso se trouvent moins parmi les peintres que parmi les cinéastes³⁹⁵.

« De mon point de vue, les tableaux réalisés d'après Picasso ne sont pas à la hauteur de l'art de cet artiste. Le seul, à mes yeux, qui possède un talent équivalent est Godard. Sa capacité de création et d'invention est phénoménale, je ne la retrouve nulle part ailleurs. Aujourd'hui, il occupe exactement la même position que Picasso à la fin de sa vie, dans les années 1970, lorsque le monde de l'art s'en était détourné et que la critique américaine constatait un déclin dans sa production. Pour Godard, c'est pareil dans sa période actuelle : le public s'y intéresse moins, mais comme lui je trouve son travail d'aujourd'hui encore plus intéressant que celui de ses débuts »³⁹⁶.

Ce sont précisément les inventions formelles développées par Picasso et Godard, notamment l'articulation entre la figure et l'espace, que Pierre Moignard intègre au cœur de sa propre démarche. Ces deux figures, auxquelles s'ajoute Orson Welles, se trouvent symboliquement réunies lors de l'exposition *Mentir/vrai* au musée Picasso en 2019. À cette occasion, Moignard associe à son autoportrait *F for P* (2013), inspiré librement de l'un des ultimes autoportraits de Picasso (30 juin 1972, neuf mois avant sa mort), un extrait du dernier film de Welles, *F for Fake* (1973). Ce travail, qui juxtapose image fixe et image en mouvement, illustre le dialogue que l'artiste instaure entre ces artistes et sa propre pratique (fig.168).

Pierre Moignard avait découvert le dessin de Picasso à la fin des années 1980, à Tokyo, dans la Fuji Gallery. Les yeux et le nez, gigantesques, dominant, tandis que le menton est barbu.

³⁹³ Federico Fellini cité dans DEGAND, Léon, *De Renoir à Picasso : Deux films de Paul Haesaerts commentés par Léon Degand*, Bruxelles, Arts Plastiques, 1951, dans *Picasso à l'écran* (cat.exp. Paris, 3^e Biennale internationale sur l'art moderne, Musée national d'art moderne, 9 – 16 juin 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 42

³⁹⁴ *Picasso-mania* (cat.exp. Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 7 octobre 2015 – 29 février 2016), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2015 ; 7 octobre 2015-29 février 2016, Grand Palais, Paris. L'exposition retrace la réception critique et artistique de l'œuvre de Picasso, mettant en rapport certains de ses tableaux emblématiques avec les œuvres d'artistes contemporains tels que David Hockney, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Martin Kippenberger, Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat ou Jeff Koons. Les tableaux de Pierre Moignard qui devaient également figurer dans l'exposition, n'ont pas finalement été accrochés pour des raisons inconnues pour l'artiste.

³⁹⁵ Entretien avec Pierre Moignard. Annexe, p. 24

³⁹⁶ *Ibid.*

Le vert maladif du visage se mêle au rose, qui se propage vers la gauche, touche une pupille et envahit l'ensemble de la tête. Les courbes y contrastent violemment avec les angles aigus. Tout semble déréglé, désordonné, et rien ne paraît pouvoir contenir cette énergie errante, qui ronge de l'intérieur et s'attaque aux dernières molécules vivantes. Ce qui nous fixe dans ce dessin n'est ni un homme ni un animal, mais bien « la mort à la première personne »³⁹⁷, selon l'expression de Leo Steinberg (fig.169).

Contrairement aux dimensions modestes du dessin de Picasso (65,7 × 50,5 cm), *F for P* de Pierre Moignard s'impose par son ampleur (242 × 192 cm) (fig.170). Pour le réaliser, l'artiste a eu recours à une expérience comparable à celle des « dessins lumineux »³⁹⁸ de Picasso : peindre dans l'obscurité à partir d'une image préalablement rétroprojetée. Moignard raconte :

« Comme je peignais dans le noir par rétroprojection, j'ai eu des flash-back de *F for Fake* de Welles, que j'avais vu à Los Angeles. Ce film de 1973 est contemporain du pastel de Picasso qui était à la source du tableau que j'étais en train de réaliser. Il commence à la gare d'Austerlitz, que j'emprunte pour me rendre dans mon atelier »³⁹⁹.

Ce qui, chez Picasso, relevait de l'intime, s'incarnant dans l'aura transmise par des couleurs inquiétantes — le vert maladif du visage, le rose perturbant —, est chez Moignard renversé dans une autre gamme chromatique. Le dessin de Picasso demeure reconnaissable, mais il est simultanément altéré, déplacé, comme s'il cessait d'être lui-même. « Ce tableau n'est plus vraiment le portrait de Picasso, et il n'est pas tout à fait mon tableau »⁴⁰⁰, affirme Moignard.

La toile de Pierre Moignard ne saurait être comprise comme un simple geste de copie ou d'appropriation, malgré la ressemblance visuelle avec l'œuvre de Picasso. Elle relève plutôt, selon l'expression choisie par l'artiste lui-même, d'un travail de « sourcier »⁴⁰¹.

³⁹⁷ STEINBERG, Leo, *Trois études sur Picasso*, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 99

³⁹⁸ COSGROVE, Ben « Behind the Picture: Picasso Draws With Light », *Life*, [en ligne], <https://www.life.com/arts-entertainment/behind-the-picture-picasso-draws-with-light/> [consulté le 25 septembre 2025]. En 1949, le photographe de *Life Magazine* et passionné d'éclairage Gjon Mili a montré à Picasso ses clichés de patineurs sur glace évoluant dans l'obscurité, de petites lumières fixées à leurs patins. Fasciné par ces images, Picasso lui a immédiatement proposé une collaboration. De cette rencontre est née une série de photographies dans lesquelles Mili saisit le peintre dessinant avec un stylo lumineux, dans son atelier du sud de la France, plongé dans le noir et seulement éclairé par une petite lampe. Picasso a ainsi exécuté une trentaine de dessins éphémères, capturés par l'objectif.

³⁹⁹ LEVY-LASNE, Thomas, WALLON, Marine, « Pierre Moignard. Mentir vrai ». Visite de l'exposition au Musée Picasso », *Apparences*, 16 mai 2023, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=6UDhsS2STBY> [consulté le 25 septembre 2025]

⁴⁰⁰ Discussion avec Pierre Moignard

⁴⁰¹ *Ibid.*

Orson Welles offre sans doute quelques pistes pour éclairer cette énigme. Au début de son premier long métrage, *Citizen Kane* (1941), il insère un film d'actualité projeté devant un groupe de journalistes et retraçant la carrière du héros. Ce trompe-l'œil, assimilable à une forme de *found footage*, donne au spectateur l'illusion d'assister à un véritable documentaire, alors qu'il s'agit en réalité d'une fiction. La supercherie est finalement révélée par l'apparition de l'écran lui-même, sur lequel le film est projeté (fig.171).

Aujourd'hui, à une époque où l'enregistrement est devenu une pratique courante, ce qui importe n'est plus l'origine des documents, mais leur force de conviction.

Gilles Deleuze a défini cette attraction pour la fausseté qui caractérise une part de la création contemporaine. Après avoir introduit le concept d'« image-cristal »⁴⁰², où le présent reflète le passé et le corrompt déjà en brouillant la notion de vérité, il théorise la « narration falsifiante »⁴⁰³, qui dépasse les critères du vrai et du faux en dissolvant d'emblée leur opposition. Deleuze parle ainsi des « puissances du faux »⁴⁰⁴, capables d'imposer la simultanéité de « présents impossibles »⁴⁰⁵, de faire coexister des passés non nécessairement vrais. Sans centre fixe, ces puissances se mesurent à d'autres forces et puisent dans d'innombrables connexions.

Contrairement à la « narration véridique »⁴⁰⁶, la « narration falsifiante » remet en cause « les rapports et connexions », « brise le système du jugement » et affecte « l'enquêteur et le témoin tout autant que le présumé coupable »⁴⁰⁷.

Ainsi, le « Je est un autre » d'autrefois est désormais remplacé par un « moi = moi »⁴⁰⁸, selon Deleuze, dont la réflexion rejoint celle de Fredric Jameson sur les « symptômes »⁴⁰⁹ du postmodernisme, parmi lesquels le « pastiche et la schizophrénie ».

En se référant à Nietzsche et à sa conception d'une vérité inexistante, Deleuze établit un parallèle avec Orson Welles qui, dès *La Dame de Shanghai* (1947), introduit la figure du « faussaire »⁴¹⁰. Plus tard, avec *F for Fake* (1973), il en fait le sujet même de son film, interrogeant les définitions ambiguës du vrai et du faux dans l'art. Le film emprunte comme leitmotiv la célèbre formule de Picasso : « L'art est un mensonge qui permet de dévoiler la

⁴⁰² DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 173

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 171

⁴⁰⁴ *Idem.*, pp. 165 - 202

⁴⁰⁵ *Idem.*, p. 171

⁴⁰⁶ *Idem.*, p. 172

⁴⁰⁷ *Idem.*, p. 174

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ JAMESON, Frederic, « Postmodernism and Consumer Society », dans *The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1988*, London, Verso, 1988, [en ligne], <https://analepsis.org/wp-content/uploads/2011/01/jameson.pdf> [consulté le 25 septembre 2025]

⁴¹⁰ DELEUZE, Gilles, *op.cit.*, p. 175

vérité »⁴¹¹. Welles y convoque notamment Elmyr de Hory, peintre hongrois qui réussit à tromper les plus grandes institutions et des collectionneurs renommés en imitant Picasso, Matisse et Modigliani, ainsi que Clifford Irving, l'écrivain devenu millionnaire après avoir publié la fausse autobiographie de Howard Hughes.

Le propos du film est que la question n'est plus de savoir si une œuvre est réussie ou médiocre, mais de déterminer s'il s'agit d'une « bonne » ou d'une « mauvaise » copie. Elmyr de Hory et Clifford Irving suggèrent que l'art dépasse la seule signature de son auteur, même le plus illustre, de même que le jugement des critiques. Pour ces deux protagonistes, les institutions apparaissent comme les adversaires les plus redoutables de la création : elles édictent, au nom de l'authentification, des critères qui, selon eux, n'auraient plus de raison d'être aujourd'hui.

De la même manière, pour Pierre Moignard, la notion d'auteur demeure secondaire. Sa série *Suite P* (2015-2019), également présentée lors de l'exposition *Mentir/vrai*, conjugue à la fois des réminiscences de ses propres films et des échos aux ultimes dessins érotiques de Picasso, exécutés à l'encre de Chine en 1972 (*Nu couché* et *Nu dans un fauteuil*⁴¹²). Moignard découvre ces œuvres lors de l'exposition *Le Dernier Picasso* au Centre Pompidou en 1988⁴¹³. (fig.172, 173)

Chez Picasso, les lignes irrégulières, parfois nerveuses mais toujours déterminées, se déploient sans la moindre interruption. Ni centre ni périphérie : elles débordent, montent, descendent, pour engendrer des formes « instables »⁴¹⁴, tantôt anthropomorphes et féminines, tantôt déformées et massives (*Nu dans un fauteuil*).

Le thème érotique, omniprésent dans l'œuvre de Picasso et qui s'intensifie entre 1968 et 1972, période durant laquelle il réalise plus d'une centaine de toiles et de gravures, acquiert dans ces dessins une force nouvelle. Dans ces dessins, il s'oriente alors vers une écriture

⁴¹¹ L'expression « L'art est un mensonge qui permet de dévoiler la vérité » (« *Art is a lie that makes us realize truth* ») provient d'un entretien que Pablo Picasso a accordé en 1923 à Marius de Zayas, publié dans *The Arts*, New York, mai 1923. Elle a ensuite été reprise et traduite dans plusieurs anthologies et recueils d'écrits de Picasso, notamment dans Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1998 (trad. et éd. Brassai), p. 8.

⁴¹² Ces dessins ont été exposés notamment dans *Picasso, la peinture seule 1961-1972* (cat.exp. Nantes, Musée des beaux-arts, 5 octobre 2001 – 14 janvier 2002 ; Padoue, Palazzo Zabarella, 14 septembre 2002 – 12 janvier 2003), Paris, Réunion des musées nationaux, Nantes, Musée des beaux-arts, 2001 ; *Picasso érotique* (cat. exp. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 19 février – 20 mai 2001 ; Montréal, Musée des Beaux-Arts, 14 juin – 16 septembre 2001 ; Barcelone, Museu Picasso, 15 octobre 2001 – 27 janvier 2002) Paris, Réunion des musées nationaux, 2001 ;

⁴¹³ Il s'agit de l'exposition *Le Dernier Picasso : 1953-1973* (cat.exp. Paris, musée national d'art moderne : le musée Picasso ; Londres, Tate gallery, 17 février – 16 mai 1988), Paris, Centre Georges Pompidou, 1988

⁴¹⁴ STEINBERG, Leo, *Trois études sur Picasso*, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 84

« manuscrite »⁴¹⁵ proche de l'automatisme surréaliste, révélant l'inconscient à l'œuvre. Ces formes traduisent l'inimitable, ce qui échappe à toute reproduction, et que nul langage — pictural, scriptural ou cinématographique — ne saurait restituer. Plus qu'une simple représentation sexuelle, elles incarnent une énergie brute, née de l'union violente et animale des forces masculine et féminine.

Comme la série *Découverte*, qui prolongeait les solutions formelles expérimentées dans son premier film, la série *Suite P* est conçue selon le principe du collage, jouant sur la dissociation entre un arrière-fond et des formes ou lignes surgissant à l'avant-plan. *Suite P #1* ou *Suite P #3* (fig.174, 175) sont réalisés sur des fonds abstraits, peints antérieurement, que l'artiste a choisi de retravailler après ses expériences filmiques. Certaines toiles restent brutes (*Suite P #12*) (fig.176), préparées sommairement, accueillent des motifs empruntés aux dessins de Picasso. Ces derniers ne se révèlent pas immédiatement : leurs contours demeurent partiellement dissimulés derrière les couches colorées et les formes abstraites qui les recouvrent.

De même que dans *F for P* (2013), où il avait entrepris un *remake* pictural du portrait de Picasso, Moignard procède par rétroprojection des dessins érotiques du maître espagnol sur une toile vierge, puis en transfère les contours au gesso blanc, servant de support à la peinture à venir. Cette étape initiale — passage du dessin à la peinture, autrement dit de « l'intime vers l'extime »⁴¹⁶, selon ses propres mots — est suivie d'un travail chromatique.

« C'est la question du montage, comme dans le film. Les couleurs introduisent une discontinuité par rapport au noir et blanc. Chaque interruption colorée provient d'un épuisement du sens, nécessaire pour poursuivre le tableau »⁴¹⁷, explique l'artiste. Pour qualifier ce processus, il emprunte le terme de « plasmaticité », forgé par Sergueï Eisenstein à propos des films d'animation de Disney, afin de désigner la capacité des formes à se métamorphoser librement, sans être contraintes par une identité fixe⁴¹⁸.

Dès le premier tableau de la série, une ligne noire traverse la composition, scindant l'espace et interrompant les formes courbes inspirées des dessins de Picasso. Ce trait suggère tantôt une organisation en diptyque, tantôt une succession de photogrammes. À l'instar de Jean-Luc Godard, qui, selon sa formule, « se sert de l'histoire pour explorer les pouvoirs du cinéma, et

⁴¹⁵ STEINBERG, Leo, *op.cit.*, p.94

⁴¹⁶ LEVY-LASNE, Thomas, WALLON, Marine, « Pierre Moignard. Mentir vrai ». Visite de l'exposition au Musée Picasso », *Apparences*, chaîne Youtube, 16 mai 2023, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=6UDhsS2STBY> [consulté le 25 septembre 2025]

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Voir EISENSTEIN, Sergueï, « La plasmaticité », dans *Écrits sur l'art* [texte original de 1940], trad. Anne Zouboff, Paris, Éditions de l'Âge d'Homme, 1974, pp. 43-56

non l'inverse »⁴¹⁹, Moignard ne cherche pas la représentation figurative mais l'exploration formelle, qu'il s'agisse des œuvres d'autrui ou de ses propres films. L'expérience cinématographique devient ici le déclencheur d'un nouveau paradigme pictural. « Les peintres qui se servent de Picasso en transformant la forme, pour moi c'est une opération non crédible. [...] Ils sont beaucoup dans la logique de représentation, plutôt que de transformation »⁴²⁰, affirme-t-il.

C'est dans l'analyse de Leo Steinberg que Pierre Moignard trouve un écho particulièrement juste à ses propres questionnements. Steinberg emploie le terme d'«inhabitation»⁴²¹ pour désigner une manière singulière de peindre : ni figurative ni abstraite, mais une quintessence de la puissance intérieure de l'artiste, « une manière d'arriver de l'intérieur à la forme manifeste ». ⁴²² Cette notion explique aussi ce que Steinberg appelle un «dédain de raccourci» et rend compte de la manière propre à Picasso de peindre en partant d'un centre « bien rempli » vers des marges « négligemment traitées », ainsi que de la liberté avec laquelle il change de style « à l'intérieur d'un seul tableau, voire d'une seule figure »⁴²³. Ne pas se soucier des marges équivaut, pour Picasso, à « penser la figure de l'intérieur — de mettre en scène, pour ainsi dire, le tableau à la première personne du singulier »⁴²⁴.

C'est à cette dimension de la figure, comprise au sens « figural »⁴²⁵ tel que l'entendait Gilles Deleuze, que Moignard accorde une attention particulière. La figure et le centre deviennent deux préoccupations essentielles de son œuvre, issues directement de son expérience filmique. Quant au collage, il devient un mode de dialogue entre ses films et ses toiles, tous deux construits selon ce principe : des structures à la fois autonomes, mais aussi en interaction. Leur lien n'est ni de l'ordre de la citation ni de l'illustration ; il s'apparente plutôt à une forme de « remémoration » du travail préparatoire mené pour le film. Comme le souligne Pierre Moignard, une peinture conserve alors les traces du montage et du cadrage — des étapes qu'il refuse de déléguer à quiconque.

⁴¹⁹ COLLET, Jean, « Jean-Luc Godard, le cinéma et la vie », *Études*, février 1966, dans *Études*, n° 4298, 2022, p. 94

⁴²⁰ Entretien avec Pierre Moignard. Annexe, p. 24

⁴²¹ STEINBERG, Leo, *op.cit.*, p. 72

⁴²² *Ibid*

⁴²³ *Idem.*, p. 73

⁴²⁴ *Idem.*, p. 75

⁴²⁵ Le terme de « figural » est avancé par Gilles Deleuze à propos des tableaux de Francis Bacon dans *Logique de la sensation*, qu'il reprend chez Merleau-Ponty. « La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors, elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation » (DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 12). Deleuze se réfère ici à la distinction entre « figural » et « figuratif » formulée par Jean-François Lyotard dans sa thèse d'État, publiée en 1971, à laquelle Deleuze participa comme membre du jury (LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2017 [1^{re} éd. 1971]).

« Quand j’ai commencé, de jeunes artistes, qui connaissaient bien le matériel, filmaient pour moi. Mais je me suis vite rendu compte que leur manière de cadrer l’image ne me convenait pas. La question du cadre, de la composition, m’indiffère. En revanche, le centre est essentiel pour moi : dans mes tableaux comme dans mes films, je pars toujours du centre. Or, les images rapportées par ces artistes manquaient de cette tension centrale et étaient trop « bien cadrées ». J’ai donc dû me résoudre à filmer moi-même, de même que je réalise toujours moi-même le montage »⁴²⁶.

Pour Pierre Moignard, l’économie verbale protège l’œuvre contre l’accumulation d’adjectifs et de commentaires inutiles. Il en rejoint Jean-Luc Godard, qui, dans un entretien accordé à *Mediapart* peu avant sa mort, exprimait sa défiance envers tout discours explicatif : « Depuis l’invention de l’alphabet, on est un peu maudits. Si le diable est dans les détails, il est dans les détails des vingt-six lettres qui sont devenues très vite, grâce aux mathématiciens, des milliards et des milliards de chiffres »⁴²⁷. Afin de contourner les modes de langage habituels, Godard propose dans ses derniers films une manière singulière de percevoir les images, proche du fonctionnement de la mémoire, où ressurgissent des éléments fragmentés, altérés et déformés. Dans *Le Livre d’image* (2018), il emploie ainsi l’image saturée et inversée en négatif, accentuant cette expérience de distorsion, qui traduit sa volonté d’arriver « de l’intérieur à la forme manifeste »⁴²⁸, selon la formule que Léo Steinberg avait appliquée aux dessins érotiques de Picasso.

« L’ancien n’est plus, le nouveau n’est pas encore », affirme la phrase qui ouvre le deuxième film de Pierre Moignard. Qu’il s’agisse de ses films ou de ses toiles, l’association des lignes, des formes, des couleurs, des mots et des images ne vise pas à représenter, mais à faire advenir quelque chose qui échappe encore au langage. Si ces œuvres reflètent la « pauvreté » des moyens de communication, dans un monde saturé d’idées et d’informations, elles semblent aussi appeler au silence. Comme le se demande le protagoniste de *La voce della luna* (1990) de Federico Fellini : « S’il y avait un peu plus de silence, si nous faisions tous un peu plus silence... peut-être comprendrions-nous quelque chose ? »

4. Jean-Michel Alberola : « Toute ma pensée vient du cinéma »⁴²⁹

⁴²⁶ Entretien avec Pierre Moignard

⁴²⁷ LAMANT, Ludovic, LINDGAARD, Jade, « Rencontre avec Jean-Luc Godard : « On ne peut pas parler », *Mediapart*, 7 décembre 2021, p. 3

⁴²⁸ STEINBERG, Leo, *op.cit.*, p.72

⁴²⁹ Entretien avec Jean-Michel Alberola. Annexe, p. 1

Bien avant de se consacrer à la peinture, Alberola se passionne pour la lecture et pour le cinéma. Son père lui fait découvrir John Ford et Raoul Walsh, maîtres américains du western et du film d'aventure. Ces premières impressions de la salle obscure et le mystère de la projection marquent durablement sa mémoire : « Ma cinéphilie vient de là : tu entres dans un espace où tu vois le même monde que celui que tu fuis, mais tu es enfermé dans l'obscurité, en sécurité, comme dans un rêve, un rêve éveillé »⁴³⁰, se souvient-il.

C'est au cinéma, bien plus qu'à la peinture, que sont liés ses premiers ébranlements visuels : « Je n'ai pas vraiment eu de chocs face à la peinture, plutôt des chocs cinématographiques. »⁴³¹ En 1970, avant d'entrer à l'université de Marseille puis d'Aix-en-Provence, Alberola lit assidûment les *Cahiers du cinéma*, *Positif* ou *Écran*, où il découvre les textes de Serge Daney, de Louis Skorecki, ainsi que les cours donnés par Sergueï Eisenstein à la VGIK⁴³² de Moscou. « Les cours dispensés par Eisenstein à la fin de sa vie, c'était complètement fou »⁴³³, déclare-t-il, impressionné par la synesthésie des références convoquées par le cinéaste soviétique : la Renaissance italienne, le futurisme, la langue chinoise, ou encore *Ulysse* de Joyce.

« J'ai commencé à acheter les *Cahiers du cinéma* en 1969-1970. Au début, je ne comprenais rien »⁴³⁴, se souvient-il. C'est à cette époque que se développe la pensée « pictorialiste »⁴³⁵ du cinéma, une approche esthétique de l'analyse filmique qui sera approfondie dans les années 1980 par Raymond Bellour, Pascal Bonitzer et Jacques Aumont, historiens et critiques établissant des liens entre l'histoire de l'art et le cinéma.

« Je trouvais formidable que l'on puisse parler ainsi d'un film. Quand je suis entré en faculté, j'ai réalisé qu'il y avait le même phénomène : Panofsky, Chastel ou Robert Klein parlaient des tableaux comme on en parle des films. Tu fais un truc issu de toi et on peut en parler, le décrire, l'analyser, comme un morceau de pensée. Et la totalité de ce que j'essaie de faire depuis trente ans, c'est cela : juste une pensée qui se met en forme ou en place, tout simplement ». ⁴³⁶

⁴³⁰ Jean-Michel Alberola cité dans GRENIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *op.cit.* p. 21

⁴³¹ *Ibid.*, p. 33

⁴³² ВГИК (Всероссийский государственный институт кинематографии), ou Institut national de la cinématographie de toute la Russie, est l'une des plus anciennes écoles de cinéma du monde, fondée en 1919 à Moscou. Sergueï Eisenstein y rejoint l'équipe pédagogique en 1928, y enseignant les principes de son « montage des attractions » et ses conceptions novatrices de la mise en scène cinématographique.

⁴³³ Entretien avec Jean-Michel Alberola. Annexe. p. 2

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ BONITZER, Pascal, *Décadrages*, Paris, Les cahiers du cinéma-éditions de l'étoile, 1995

⁴³⁶ GRENIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *op.cit.*, p. 21

Au début des années 1970, Jean-Michel Alberola assiste au Festival d'Avignon, où il découvre les films de Jonas Mekas et d'Andy Warhol. C'est aussi à cette époque qu'il découvre *Pierrot le fou*, œuvre qu'il considère comme l'un des bouleversements cinématographiques majeurs de sa jeunesse. Dans notre entretien, Alberola insiste sur la structure du film et sur la manière dont Godard parvient à rendre « le désordre qui reflète la vie que nous menons »⁴³⁷

« J'ai été profondément marqué par la pensée de Godard, par sa manière de travailler les images et par la puissance qu'elles dégagent. Il faut dire que Godard s'approprie visuellement *Ulysse* de Joyce. Il puise également son inspiration dans la pensée de Virginia Woolf et de Marcel Proust. Toute la littérature moderne postule que l'image n'existe jamais seule, qu'un point de vue n'est jamais unique et que la pensée est complexe. Godard ne peut être dissocié de la littérature, de Matisse, ou encore du cinéma russe : Eisenstein, Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, Boris Barnet. Ce que fait Godard est très novateur, mais il ne crée pas cette pensée à partir de rien : il prolonge une démarche initiée par Vertov ou Barnet, qu'il admirait particulièrement. Prenons Eisenstein, par exemple : il s'intéressait à la langue chinoise et à la découverte de l'idéogramme. Lors de ses cours à l'école de cinéma de Moscou, il allait jusqu'à mêler la peinture de la Renaissance au futurisme »⁴³⁸.

Jean-Michel Alberola s'intéresse moins à au récit d'un film, qu'à « l'architecture » de l'image. « Depuis longtemps, quand je vois un film, je le vois dans sa totalité : je vois le montage, le rythme, l'éclairage, l'histoire, les acteurs, les personnages. Et je me dis que c'est une arnaque. Une arnaque magnifique, une splendeur... mais ça marche »⁴³⁹, commente-t-il.

Entre 1991 et 2018, période durant laquelle Alberola enseigne aux Beaux-Arts de Paris, il propose à ses étudiants un cours consacré au cinéma. Plutôt que d'aborder le contexte de réalisation ou le déroulement narratif des œuvres projetées, il les invite à une lecture purement plastique, attentive aux lignes, aux formes, aux couleurs et aux traitements de la lumière. Il s'agit, pour lui, d'appréhender le film comme un objet visuel à part entière, au même titre qu'une peinture :

« Lors de mes cours de cinéma aux Beaux-Arts, je projetais un film et, à la fin, je posais une seule question : « Qu'est-ce qu'on voit ? ». Je n'évoquais ni le projet du réalisateur, ni l'interprétation du film, ni les personnages. Par exemple, un gros plan sur quelqu'un, un personnage qui s'éloigne vers le

⁴³⁷ Entretien avec Jean-Michel Alberola. Annexe, p. 2

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Jean-Michel Alberola, cité dans GRENIER, Catherine, STOULLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *op.cit.*, p. 29

fond ou, au contraire, s'approche du spectateur. Prenons Kurosawa et *Les Sept Samouraïs* : c'est cela (JMA trace dans l'air des lignes obliques). Ou encore Hitchcock avec *North by Northwest* (il dessine des lignes qui se croisent, comme dans un tableau de Piet Mondrian). C'est un film magistral, l'un des plus beaux sur la représentation de l'espace. Et Godard l'avait bien compris ».⁴⁴⁰

Dans l'œuvre picturale de Jean-Michel Alberola, cette « réflexion croisée [...] en matière d'occupation de l'espace, de construction au sein du cadre »⁴⁴¹, selon les mots de François Albera, irrigue l'ensemble de sa pratique. « La méthode d'Alberola »⁴⁴², repose sur une attention portée à la surface et au fragment, sur l'idée qu'« il n'y a pas de hors champ dans une image, tout se passe là, sur la surface de l'écran, qu'il s'agisse d'Eisenstein ou de Straub »⁴⁴³, ou, pourrait-on ajouter, sur celle de la toile ou de la feuille de papier. « Ce que (je) fais est un fantôme, ça n'a pas d'épaisseur. L'épaisseur, c'est le temps que le tableau contient : le temps de sa fabrication, ou de sa pensée, ou de sa non-pensée. L'assemblage, en revanche, est complexe et labyrinthique »⁴⁴⁴, affirme-t-il.

Dans *L'Afrique n'est que l'enfance cachée derrière les yeux* (1983), tableau appartenant à la série « Suzanne et les vieillards », un carré semblable à un écran contient un dessin proche d'un storyboard, comme s'il s'agissait de la projection d'un film, d'un « écran-souvenir »⁴⁴⁵ (fig. 177). Une femme, probablement une mère, couvre d'un geste protecteur les yeux d'un jeune garçon assis à ses côtés. Chez Alberola, ce rare exemple de dessin réaliste répond aussi à une nécessité autobiographique : donner forme à la projection d'un souvenir d'enfance, à ce qu'il nomme la « première image », telle qu'il l'évoque dans son premier court métrage *La Vie de Manet* (1983), réalisé la même année que le tableau.

« Les seules véritables premières images que l'on a encore sont les photographies d'enfance où il y a de l'amour et de la lumière », déclare la voix off dans *La Vie de Manet*. Alberola

⁴⁴⁰ Entretien avec Jean-Michel Alberola. Annexe, p. 3

⁴⁴¹ ALBERA, François, « La « méthode » de Jean-Michel Alberola », 1895, n°100, automne 2023, p. 43

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Idem.*

⁴⁴⁴ Jean-Michel Alberola dans BISMUTH, Léa, *op.cit.*, p. 38-39

⁴⁴⁵ Une notion développée par Sigmund Freud au moment de l'émergence du cinéma désigne le souvenir-écran, c'est-à-dire un souvenir infantile « couvert » par d'autres impressions, superposées au fil des expériences et événements de la vie adulte (FREUD, Sigmund, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans », in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 2004, p. 65-69). Marcel Proust, de quinze ans l'aîné de Freud, explore à son tour le fonctionnement détourné du souvenir et montre comment la perception de la réalité s'enrichit lorsque la conscience cède la place aux processus involontaires de l'esprit (PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, vol. I : *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 78). Cette mémoire « involontaire » est cependant perturbée par ce que Walter Benjamin identifie comme le « choc » produit par l'afflux d'informations véhiculées par les supports audiovisuels (BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *op.cit.*, p. 43-45).

approfondit ici sa réflexion sur cette quête originelle : l'image qui persiste après la vision d'un film, celle qui surgit à travers un tableau, ou encore celle qui nous marque durablement dans l'enfance. Chacune de ces « premières images » déclenche une pensée visuelle, nourrie par ce que chacun a pu entendre, lire ou voir. « Le cinéma nous a volé, à nous les peintres, les histoires. [...] Depuis, la peinture a souvent parlé à côté. On met beaucoup de lois pour se rassurer », poursuit la voix off.

« Un film, c'est toujours une image unique. Lorsqu'on se souvient d'un film, c'est une seule image qui demeure en mémoire, même si d'autres la précèdent ou la suivent. [...] À partir de cette image, le cerveau reconstitue ensuite la séquence, puis le film entier. [...] Un film, c'est une activité visuelle, et c'est en cela qu'il se rapproche d'un tableau. [...] Après avoir vu un tableau, on se rappelle qu'il y en avait d'autres à côté, que l'on était accompagné d'amis, qu'il faisait beau... Mais ce qui subsiste, c'est toujours une impression immédiate. »⁴⁴⁶

C'est donc à partir de cette « première image », cette « image solitaire »⁴⁴⁷, que Jean-Michel Alberola élabore ses tableaux et ses films, en procédant par « l'addition d'images diverses »⁴⁴⁸, empruntées à d'autres films, d'autres tableaux, ainsi qu'à des références littéraires, musicales ou philosophiques. La réflexion d'Alberola rejoint celle d'autres peintres contemporains, tels que Marc Desgrandchamps ou Luc Tuymans, qui, à travers leur geste pictural, cherchent à « figer » les circuits évanescents de la mémoire, affirmant ainsi sa persistance face au flux incessant des images et des informations médiatiques.

Dans *L'Afrique n'est que l'enfance cachée derrière les yeux* (fig.177), c'est bien Jean-Michel Alberola lui-même qui apparaît sous les traits du petit garçon protégé par sa mère, laquelle lui couvre les yeux de ses mains. Né à Saïda en 1953, le peintre a passé son enfance dans une caserne militaire durant la guerre d'Algérie. De cette période, il dit ne garder aucun souvenir précis, si ce n'est « du bruit et... des cadavres, ou de la conversation des adultes »⁴⁴⁹. En 1962, l'année de l'indépendance de l'Algérie, sa famille s'installe en France : l'artiste n'a alors que neuf ans⁴⁵⁰.

« Nous sommes obligés d'inventer toujours un espace à côté, un espace ailleurs, un espace secret », affirme Alberola. « La peinture vient du cubisme. Je viens d'Afrique du Nord et je

⁴⁴⁶ Entretien avec Jean-Michel Alberola. Annexe, p. 1

⁴⁴⁷ ALBEROLA, Jean-Michel, Trafic. « M.A.G.I.E », *Trafic*, n° 120, décembre 2021, p.24

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ GRENIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *op.cit.* p.38

⁴⁵⁰ ALBEROLA, Jean-Michel, *L'impression d'Afriques*, Naples, Institut français de Naples, 1989

mets des sculptures africaines exactement comme je le fais aujourd'hui avec des mots : ce sont des choses d'ailleurs. »⁴⁵¹ L'« écran peint », présent dans plusieurs de ses œuvres réalisées en 1983, ouvre la porte à cet ailleurs, conçu comme un espace parallèle et une mise en abyme de la représentation. Les différentes temporalités qui se croisent dans ces œuvres invitent ainsi à une réflexion à la fois mentale et visuelle.

Hors champ par rapport à cet « écran-souvenir », surgit une figure noire évoquant à la fois une sculpture africaine et les silhouettes en carton utilisées dans certaines campagnes publicitaires. Elle réapparaît comme un fantôme et semble avancer lentement, les mains liées derrière le dos. Ce « fantôme d'Afrique » réapparaît dans plusieurs œuvres. Dans *Sans titre* (1983), (fig.179) une silhouette féminine se tient timidement devant des rideaux dorés, ornés de motifs inspirés notamment du *Suzanne au bain* (1550–1560) de Tintoret (fig.178), comme si elle avait été contrainte d'annoncer l'ouverture d'une représentation. La figure africaine ressurgit également dans *La Rencontre* (1983) (fig.180), où deux mains, l'une appartenant à une femme représentée de dos, l'autre à une figure inspirée de la peinture classique, s'appuient sur la petite silhouette.

Après l'Afrique, c'est le Japon que Jean-Michel Alberola explore à partir de 1999. Lors d'un vol vers Tokyo, il esquisse dans son agenda la forme du bâtiment, tracée à côté de la carte du Japon⁴⁵² : une « architecture susceptible d'abriter des peintures murales comportant chacune une proposition politique ou poétique autour de l'idée d'utopie »⁴⁵³.

En 2000, il présente la maquette de ce projet à la triennale d'Echigo-Tsumari, dans la province de Niigata, et, trois ans plus tard, en 2003, la *Little Utopian House*⁴⁵⁴ voit le jour dans le petit village de Koyamaru, niché dans les montagnes. Là-bas, les habitants cultivent du riz destiné au commerce mondial. Le contraste entre la rapidité du monde capitaliste et leur mode de vie, détaché des besoins occidentaux, fascine le peintre. « Je sais qu'il y a une urgence à capter leur présence sur la terre ainsi que leur face à face avec l'hiver du monde contemporain. Je décide alors de les filmer à distance simplement parce qu'ils manifestent la même distance vis-à-vis de ma personne »⁴⁵⁵, note-t-il dans son carnet.

⁴⁵¹ Entretien avec Jean-Michel Alberola. Annexe, p. 4

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ ALBEROLA, Jean-Michel, « Banalité d'un tournage au Japon. 2007-2010 », *Trafic*, n°76, 2010, p. 39

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 40

La maison qu'il a dessinée sert de salle de réunion estivale pour les villageois. En 2006, naît l'idée d'un documentaire, « non pas sur mais avec les habitants »⁴⁵⁶, qui ne sont alors que huit, dont six très âgés.

Avec Jonathan Rubin, étudiant aux Beaux-Arts devenu son assistant, Alberola retourne fréquemment sur place avec des caméras Beaulieu et Bolex, filmant en format 4/3. Plus tard, il se procure une Aaton XTR ainsi qu'un Nagra VI pour l'audio. Le financement du projet se révèle une aventure complexe :

« Il faut que je trouve l'argent. [...] A Tokyo, je parle du projet à plusieurs personnes. Pas de réponse. Seuls Christophe Billard au Japon et Antoine de Galbert m'aideront financièrement. Mais ce n'est pas assez. Pour le reste, le ministère des Affaires étrangères à Paris financera quelques voyages. Je suis, disons, légèrement inquiet pour l'entreprise qui commence ... »⁴⁵⁷

Alain Fleischer lui apporte le soutien technique du Fresnoy et l'assiste pour la postproduction, tandis qu'Alberola vend plusieurs toiles afin de couvrir une partie des frais. Finalement, Jérôme Clément et Pierrette Ominetti acquièrent le film pour une diffusion sur Arte.

Le goût de Jean-Michel Alberola pour les voyages, qu'ils soient réels ou imaginaires, à travers les livres ou le cinéma, en fait à la fois un peintre explorateur et un peintre de la distance : celle entre une « première image » et celles qui la précèdent ou la suivent, entre l'œuvre et son auteur, entre le tableau et son spectateur. Dans *Koyamaru*, il cherche à atténuer cet écart en filmant de près les habitants d'un village montagnard japonais, tout en la préservant : le quotidien des éleveurs de riz demeure en effet à distance de la vie rythmée des mégapoles (fig. 181, 182, 183).

« Je pense quelquefois aux deux Canadiens célestes : Michel Brault et Pierre Perrault, aux panoramiques très courts de Mizoguchi, et surtout à Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, qui m'aident d'un point de vue communiste, parce qu'il y a, devant les caméras et la prise de son, l'idée d'une communauté fondamentale qui résiste à tout, même aux chutes de neige les plus importantes du Japon (jusqu'à six mètres certaines années) »⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ *Ibid*

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 41

⁴⁵⁸ ALBEROLA, Jean-Michel, « Banalité d'un tournage au Japon. 2007-2010 », *Trafic*, n°76, 2010, p. 42

On peut également évoquer *L'Empire des signes*, récit de voyage de Roland Barthes au Japon, où l'écrivain esquisse sa vision d'un espace autre, à la fois fascinant et insaisissable. Barthes y observe le Japon à travers un regard occidental. Il décrit un univers où le sens lui échappe, à l'image du haïku. Face à cette impossibilité de saisir pleinement l'altérité culturelle, Barthes trouve dans l'«interstice » une solution d'écriture : un espace vacant, un lieu de respiration « débarrassé de tout sens plein »⁴⁵⁹, où l'absence et le vide deviennent porteurs de signification. Cette logique de l'interstice n'est pas sans résonner avec la démarche d'Alberola, qui met en avant le processus même de la création artistique.

Koyamaru se compose de deux volets — *L'hiver et le printemps* et *L'été et l'automne* —, chacun d'une durée d'une heure et demie. Les habitants du village y sont filmés chez eux, relatant leur quotidien. Comme ses toiles révèlent les étapes de leur élaboration, les films d'Alberola exposent la machinerie de la production, à l'instar de Rivette dans *La Belle Noiseuse*, qui filme le temps réel de la peinture, ou de Godard dans *Passion*, qui montre l'envers d'un tournage. « Le sujet des tableaux, c'est la fabrication de la surface, ou, plus encore, la fabrication abstraite de la surface. [...] Tout ce par quoi je suis passé pour faire le tableau est là devant les yeux »⁴⁶⁰, affirme l'artiste. Le documentaire adopte la même logique : le dispositif technique, loin d'être dissimulé, se rend visible à l'image, les caméras et les perches apparaissant parfois dans le cadre.

« Il faut parfois une demi-journée pour installer un plan et poser enfin la question »⁴⁶¹, explique Alberola à propos des tournages. Ces questions restent hors champ, si bien que le spectateur n'entend pas l'échange, mais seulement la réponse, ce qui renforce l'immersion dans un temps monotone et lent, calqué sur la vie paisible des montagnes japonaises. Le contraste est alors frappant entre les préoccupations financières liées au film et la temporalité immuable du travail paysan, où les saisons se succèdent sans troubler l'équilibre des habitants de Koyamaru.

Comme les tableaux de l'artiste, son film se regarde difficilement en une seule fois. La lenteur des plans, le rythme monotone du récit nécessitent les pauses dans le visionnage. Cette première impression est en effet frustrante. Ce n'est qu'à une seconde vision — dans l'ennui et la lenteur qu'offre le film — que sa beauté apparaît précisément. Il en va de même pour les tableaux de l'artiste qui, selon François Albera, exigent « toujours [...] un regard approfondi

⁴⁵⁹ BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2005 [1970], p. 11.

⁴⁶⁰ Jean-Michel Alberola cité dans GRENIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *Jean-Michel Alberola*, Paris, Flammarion, 2016, p. 43

⁴⁶¹ ALBEROLA, Jean-Michel, « Banalité d'un tournage au Japon. 2007-2010 », *Trafic*, n°76, 2010, p. 42

permettant de voir l'évidence d'un rapprochement qui a d'abord échappé à notre œil trop empreint d'habitudes et d'idées reçues. Il n'y a pas « d'immaculée perception », disait Bourdieu. [...] Plus on regarde les assemblages d'Alberola, plus on chemine vers leur simplicité »⁴⁶².

La pensée de Jean-Michel Alberola est en perpétuel mouvement. Sa peinture, tout comme ses sculptures, livres, néons et films, devient un moyen de capter fugitivement cet élan. Il faut s'approcher d'une œuvre, mais pas trop : l'artiste insiste sur la nécessité de préserver « zones indéfinies »⁴⁶³ de la création.

5. Luc Tuymans : avec et contre Richter

« J'ai grandi avec la télévision. C'est-à-dire que j'ai grandi beaucoup plus avec les images qu'avec l'expérience. Je ne travaille qu'avec des images qui existent, et ce qui importe, c'est la manière dont je les travaille »⁴⁶⁴, déclare Luc Tuymans. Son œuvre se fonde ainsi sur des images « formulées après coup, en retard », et sur un travail de tonalités plutôt que de couleurs pures : « parce qu'un ton, dit-il, peut prendre de l'importance dans la mémoire »⁴⁶⁵.

Les peintures de Luc Tuymans se distinguent par une palette pâle, presque monochrome, qui confère aux images une qualité brumeuse⁴⁶⁶, comme si un voile invisible en avait délavé les couleurs. Le nom de Gerhard Richter s'impose presque naturellement à l'esprit lorsqu'on contemple les œuvres de l'artiste belge. Cette association tient autant à l'esthétique de leurs peintures — une approche « photographique », souvent monochrome — qu'à l'intérêt qu'ils partagent pour la peinture d'histoire. Un autre point de convergence réside dans la matérialité même de la peinture : volontairement fragile, incertaine, parfois presque effacée, elle souligne la distance croissante entre deux réalités, celle, tangible, du monde matériel, et celle, médiatisée, proliférante, véhiculée par les images mécaniques.

Ce rapprochement avec Richter, toutefois, est rejeté par Tuymans d'un revers de main dans un entretien avec Philippe Dagen : « Il a juste fait naître une génération de photographes – de

⁴⁶² ALBERA, François, « La « méthode » de Jean-Michel Alberola », *l895*, n°100, automne 2023, p. 44

⁴⁶³ GRENIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *Jean-Michel Alberola*, Paris, Flammarion, 2016, p. 47

⁴⁶⁴ Luc Tuymans cité dans SUCHÈRE, Éric, Entretien avec Luc Tuymans. « La peinture comme concept », *Art press*, n° 281, 1 juillet 2002

⁴⁶⁵ SUCHÈRE, Éric, Entretien avec Luc Tuymans, « La peinture comme concept », *Art press*, n° 281, 1 juillet 2002, [en ligne], <https://www.artpress.com/2002/07/01/cher-peintre-luc-tuymans-la-peinture-comme-concept/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁴⁶⁶ DAGEN, Philippe, « L'œuvre brumeuse de Luc Tuymans », *Le Monde*, 5 décembre 2016

bons élèves »⁴⁶⁷. Une formule lapidaire qui contraste avec une autre déclaration, plus nuancée, lors d'un échange avec la conservatrice américaine Helen Molesworth⁴⁶⁸. Tuymans y confie son admiration pour l'œuvre de son aîné : dans les années 1980, après avoir vu un documentaire consacré à Richter, il est impressionné par la profondeur de sa peinture comme par sa personnalité. Il ira jusqu'à lui écrire une lettre : « Il est fantastique, ce gars est non prétentieux et son œuvre est magnifique »⁴⁶⁹, se souvient-il. Pour Gerhard Richter, la photographie sert d'outil d'interrogation de la peinture ; Luc Tuymans, quant à lui, en repousse les frontières en y introduisant des procédés directement inspirés du cinéma et en cherchant à rendre picturalement une lumière évoquant celle des écrans — télévision, ordinateur, téléphone portable. Selon lui, la seule image comparable à « l'articulation picturale de la profondeur, de la lumière ou de l'espace » est celle transmise par un écran, en particulier celui de la télévision. Cette lumière artificielle devient un matériau visuel à part entière, chargé de significations culturelles et perceptives :

« Ces images-signaux ne sont pas projetées. Comme dans un tableau, la lumière provient de l'intérieur de l'appareil. Le fait qu'elles ne deviennent visibles que grâce à la lumière qui tombe sur elles signifie que les couleurs et les tons sont beaucoup plus profonds et constants. Ils sont donc plus difficiles à mémoriser avec précision, mais plus faciles à percevoir comme un degré spécifique de chaud ou de froid »⁴⁷⁰.

Contrairement à la projection cinématographique, où la lumière est projetée sur une surface, l'image diffusée par un écran — de télévision ou d'ordinateur — est rétroéclairée, portant sa propre lumière « en elle-même »⁴⁷¹. Tuymans transpose cette qualité lumineuse dans sa peinture, en reproduisant une lumière froide, artificielle, presque clinique.

Lorsqu'en 2007, l'artiste expose au musée Städel de Francfort *Against the Day* (2008) (fig.185) — une œuvre inspirée de l'émission américaine de télé-réalité *Phenomenon* — aux côtés de *The Game Warden* (1883) de Fernand Khnopff (fig.184), le contraste dans le traitement de la lumière est saisissant. Les œuvres de Tuymans se distinguent par une lumière intériorisée, blanchie, désaturée, qui semble émaner de l'image elle-même. « Même si l'imagerie était la même, la lumière était totalement différente, et la mienne était clairement

⁴⁶⁷ DAGEN, Philippe, *op.cit.*

⁴⁶⁸ TUYMANS, Luc, MOLESWORTH, Helen, "Entretien", *David Zwirner Channel*, juin 2022, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=bxM7Qs08nZg> [consulté le 1 octobre 2025]

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ TUYMANS, Luc, *On Image*, 1996

⁴⁷¹ RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique-éditions, 2003, p. 10

issue de l'ère numérique. Mon tableau n'avait rien à voir avec le XIX^e siècle »⁴⁷², commente le peintre.

On retrouve également cet effet d'« image lessivée » dans la série *Allo !* (2012) (fig.187), composée de six tableaux réalisés à partir de captures d'écran des cinq dernières minutes du film *The Moon and Sixpence* (1942) d'Albert Lewin (fig.186). Bien que tourné en noir et blanc, le film s'achève sur une séquence en *Technicolor* éclatant. On y voit Geoffrey Wolfe (Herbert Marshall) pénétrer dans l'atelier de son ami artiste, récemment décédé. La caméra dévoile alors de vastes toiles aux couleurs intenses, que la veuve brûle selon la volonté du défunt. Chez Tuymans, ces images deviennent bien plus que des reproductions : elles interrogent manière dont notre perception de la couleur se modifie à mesure que changent nos supports de vision — de la pellicule argentique à la lumière numérique.

5.1. S'éloigner de la peinture pour mieux l'approcher

« La peinture était devenue trop existentielle pour moi, cela me perturbait, m'étouffait. Le sujet était trop proche de moi, même physiquement. »⁴⁷³ C'est ainsi qu'au début des années 1980, dans une période de crise picturale, Tuymans abandonne ainsi la peinture pendant près de quatre ans et décide d'expérimenter le cinéma. Lorsqu'un ami lui offre une caméra Super 8 en 1981, Tuymans se lance immédiatement dans la réalisation de films. Il tourne alors des « images de la vie quotidienne [...] en noir et blanc, sans beaucoup de lumière »⁴⁷⁴, d'abord en 16 mm puis en 35 mm.

Lors de notre entretien, Luc Tuymans explique qu'il a abandonné la réalisation cinématographique avant tout pour des raisons matérielles : « Je pourrais imaginer faire un film plus tard, avec davantage de moyens, confie-t-il. Mais beaucoup des choses auxquelles je pensais avaient déjà été faites : *Stranger than Paradise* (1984) de Jim Jarmusch, *Blue Velvet*

⁴⁷² Entretien avec Luc Tuymans. Annexe, p. 45

⁴⁷³ TUYMANS, Luc, JUNGO, Jean-Paul, *Luc Tuymans : doué pour la peinture*, Genève : MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain ; Dijon, presses du réel, 2006, p. 11

⁴⁷⁴ Luc Tuymans cité dans HORRIGAN, Bill, « Le cinéma , la Belgique et Luc Tuymans : Note », dans TUYMANS, Luc, JUNGO, Jean-Paul, *op.cit.*, p. 60

(1986) de David Lynch... Alors, j'ai choisi de revenir à la peinture. Combiner les deux était impossible. »⁴⁷⁵.

Bien que son expérience cinématographique n'ait pas donné lieu à une œuvre abondante — il ne subsiste que quelques séquences d'un long métrage inachevé, *Het leven op aarde* (*La Vie sur la terre*), inspiré de l'œuvre du poète néerlandais Jan Jacob Slauerhoff —, ce passage à la caméra se révèle décisif. Il lui permet d'« établir une forme différente de frontalité »⁴⁷⁶, de gagner la « distance » qui lui manquait jusqu'alors, et d'ouvrir une nouvelle phase dans sa pratique picturale.

« La manière cinématographique d'approcher les images m'a énormément aidé dans l'évolution ultérieure de mon travail de peintre. [...] J'ai appris le sens du décalage et la façon de découper les images. Le contenu de ma peinture a également changé sur un plan psychique, dans la manière de créer un enchaînement, comme par exemple, au moyen de raccourcis. Il y a vraiment pour moi des choses assez similaires entre ces deux médiums. Mais il me serait impossible de peindre et de faire du cinéma en même temps, c'est une question d'intensité ».⁴⁷⁷

Parmi les œuvres qui prolongent directement ses premiers films expérimentaux figurent *Antichambre* (1985) et *Correspondance* (1986), réalisées à partir de dessins, de découpages et d'éléments filmés. Aux titres révélateurs, elles ne montrent rien, mais des espaces intérieurs structurés selon les principes de la perspective linéaire. (fig.188,189)

L'iconographie de ces huis clos est inspirée de premiers films muets de l'expressionnisme allemand que Tuymans découvre lors de ses années d'études à La Cambre de Bruxelles.⁴⁷⁸ Avec des amis il va « trois fois par semaine »⁴⁷⁹ à la cinémathèque et regarde régulièrement *Le Cinéma de Minuit* sur France 3. Mais son premier souvenir cinématographique est *Blanche-Neige et les sept nains* (1937) de Walt Disney, qu'il découvre à l'âge de sept ans. L'un des films préférés d'Hitler, pour lequel Disney avait travaillé avec les nains afin de voir ligne parfaite de ses silhouettes, il devient le premier choc, premier effroi de Tuymans. Le peintre se souvient d'« une main dessinée » qui « bouge exactement comme une main réelle. Un tel degré

⁴⁷⁵ Entretien avec Luc Tuymans. Annexe, p. 43

⁴⁷⁶ Luc Tuymans cité dans HORRIGAN, Bill, *op.cit.* p.61

⁴⁷⁷ TUYMANS, Luc, JUNGO, Jean-Paul, *op.cit.* p.11

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *Idem.*

de perfection est terrifiant »⁴⁸⁰, commente-il. « Il y a, dans mes souvenirs, un rapport entre Walt Disney et une sorte de terreur de l'image qui m'est toujours restée »⁴⁸¹, dit le peintre.

De ce souvenir naît son tableau *Geese* (1987), réalisé d'après une aquarelle autrefois accrochée dans sa chambre d'enfant (fig.190). L'œuvre incarne cette idée de « cauchemars conservés »⁴⁸², selon ses propres mots, où l'innocence apparente de l'image, comme c'est souvent le cas chez Tuymans, dissimule l'horreur. Peinte après une période durant laquelle l'artiste s'est entièrement consacré à la réalisation de films, elle témoigne de la transformation décisive que subira son travail, notamment dans son approche du cadrage. On y voit deux oies se suivant, l'une n'apparaissant qu'à moitié dans le champ, comme en mouvement vers un hors-champ invisible, « à la manière d'un film d'animation »⁴⁸³. Cette composition évoque également certaines œuvres picturales contemporaines de l'émergence de la photographie et du cinéma — celles de Gustave Caillebotte ou d'Edgar Degas, par exemple — où les cadres picturaux ne contiennent pas entièrement les figures, suggérant que leurs actions se prolongent au-delà de la surface représentée.

Dans ce tableau, « l'idée de l'idylle »⁴⁸⁴ est corrompue par la présence de deux trous noirs : l'un à l'emplacement de la porte de la maison, l'autre figurant l'œil de l'oie. Ils agissent comme des dissonances visuelles, évoquant ce que Roland Barthes nomme le *punctum*, ce détail qui « meurtrit » et « pointe » dans une image, rompant l'évidence de sa lisibilité⁴⁸⁵. Ces « trous noirs », que l'on pourrait rapprocher des « traumatismes »⁴⁸⁶ de Jacques Lacan, fonctionnent comme des portes d'entrée vers un hors-champ implicite, celui de l'horreur, que seule la couleur noire semble pouvoir traduire picturalement. C'est comme si, dans une séquence suivante, ces ouvertures pouvaient engloutir l'image tout entière, selon le principe cinématographique du *fondue au noir*. Ces trous noirs résonnent avec les vides glaçants de la toile de petit format *Chambre à gaz* (1986), peinte un an plus tôt et issue d'une aquarelle réalisée après la visite de Tuymans au camp de Dachau (fig.191)

Dans *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920) (fig.192), qui constitue l'un des films matrices pour Tuymans, les décors volontairement distordus et anguleux traduisent

⁴⁸⁰ HERRIGAN, Bill, « Le cinéma, la Belgique et Luc Tuymans : Note » p. 60

⁴⁸¹ JUNGO, Jean-Paul, TUYMANS, Luc, *Luc Tuymans : doué pour la peinture*, Genève, MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain, 2006, p. 56

⁴⁸² *Ibid.*, p. 55

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 56

⁴⁸⁴ *Idem.*, p. 56

⁴⁸⁵ BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980

⁴⁸⁶ LACAN, Jacques, Le Séminaire, livre XXI, « Les non-dupes errent », 1973-1974, leçon du 19 février 1974, [en ligne], <http://staferla.free.fr/S21/S21%20NON-DUPES....pdf> [consulté le 3 octobre 2025]

l'univers mental d'un pensionnaire d'asile, oscillant entre paranoïa et hallucination. Le nazisme y est en germe.

Tuymans est particulièrement marqué par le travail sur la lumière et par cette forme singulière de « violence » qui, selon lui, « n'est jamais montrée, mais retenue », dans *Docteur Mabuse* (1922) et *M le Maudit* (1931) de Fritz Lang⁴⁸⁷. Dans *Nosferatu le vampire* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, qu'il considère comme l'un des plus grands films européens, Tuymans souligne la rigueur de la construction des plans, révélant les tensions subtiles entre « l'extérieur et l'intérieur »⁴⁸⁸, un principe également à l'œuvre dans la peinture expressionniste, notamment chez Ernst Ludwig Kirchner (fig.193).

Durant ses années formatrices à Bruxelles, il découvre également l'univers de Georges Franju. Parmi les films qui l'ont marqué profondément figurent *Le Sang des bêtes* (1949), tourné aux anciens abattoirs de Paris, *Hôtel des Invalides* (1951), *La tête contre les murs* (1959), dont l'action se déroule dans un asile psychiatrique ou *Les Yeux sans visage* (1960), un film d'horreur, dont certaines scènes annoncent le cinéma gore et introduisent de manière inédite des sujets de la médecine, de la chirurgie et du plastique. La série de dix toiles de Tuymans, *Der diagnostische Blick (Le Regard diagnostique)*, 1992) (fig.101,102), réalisée à partir d'un manuel médical, présente des gros plans de visages, chacun symbolisant une pathologie particulière. Par ce biais, l'artiste prolonge et approfondit la thématique du corps médicalisé, déjà abordée dans le cinéma de Franju. Tuymans évoque aussi son admiration pour David Lynch, qu'il a longtemps pris, durant sa jeunesse, pour un cinéaste anglais : son esthétique et sa manière de filmer paraissaient en effet à contre-courant des normes de la production hollywoodienne.

« J'ai eu la chance dans ma jeunesse d'aller voir les films dans les petites salles de cinéma. J'ai vu *Blue Velvet* de Lynch dans une salle avec six personnes. [...] Il a commencé comme un peintre et cela se voit

⁴⁸⁷ Luc Tuymans : « Ce sont des films formidables, à mon goût, parce que la violence chez Fritz Lang n'est jamais montrée, elle est retenue. L'utilisation de la lumière est aussi remarquable. [...] Par la suite Fritz Lang est allé à Hollywood où on l'a démolé. Mais il a pu quand même réaliser des films, comme *Big Heat*, des films de gangsters qui montrent des scènes très violentes. C'est, par exemple, la fameuse scène du personnage joué par Lee Marvin jetant du café brûlant au visage de sa compagne. Pour moi, Fritz Lang est le meilleur réalisateur d'Hollywood, avant John Ford qui ne l'a jamais égalé ». JUNGO, Jean-Paul, TUYMANS, Luc, *Luc Tuymans : doué pour la peinture*, Genève, MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain, 2006, p. 56

⁴⁸⁸ Luc Tuymans : « Et j'ai cherché à voir des films muets comme *Alexandre Nevski* et *Le Cuirassé Potemkine*, d'Eisenstein, *Le Golem* de Paul Wegener, ou *Nosferatu le vampire*, de Murnau, un des films qui m'ont le plus impressionné. Murnau réfléchit, avant tout, sur l'idée d'extérieur et d'intérieur, jouant sur toute la tradition culturelle allemande allant des contes de Grimm au *Faust* de Goethe. Tous ces éléments sont réunis dans *Nosferatu*. Je n'en connais aucun équivalent dans le cinéma européen. Ce qui est un peu dramatique, c'est que tout ce contenu, cette qualité, ont disparu à la fin de la carrière de Murnau. Murnau a été détruit par Hollywood », *Ibid.*, p. 56

dans sa manière de filmer. J'ai appris qu'il était un cinéaste américain seulement après avoir vu *Blue Velvet*. Auparavant, quand j'ai vu ses *Eraserhead*, *Elephant man*, je pensais que c'était un cinéaste anglais. Il a une manière particulière de filmer, qui ne ressemble pas à celle de cinéastes hollywoodiens. Il a aussi cette intelligence quasi-physique dans la manière de travailler le temps, l'image, le montage, de montrer la violence »⁴⁸⁹.

Les premiers films de David Lynch, tels qu'*Eraserhead* (1977) et *The Elephant Man* (1980), s'inspirent du cinéma expressionniste allemand. Dans *Eraserhead*, décors industriels et jeux d'ombres oppressants construisent un univers mental déformé, à la frontière du rêve et du cauchemar. *The Elephant Man* renvoie directement à la filiation de Murnau et de Wiene, tant par sa facture visuelle que par son usage du clair-obscur et de la composition picturale.

Cette même logique de représentation psychologique par le biais de l'espace se retrouve dans *Repulsion* (1965) de Roman Polanski (fig.194), l'un des films préférés de Luc Tuymans. Ce dernier empruntera d'ailleurs le titre du film pour son exposition à la galerie Isabella Czarowska, à Cologne, en 1992. Dans *Repulsion*, le huis clos devient le reflet d'un esprit en décomposition : l'appartement se transforme peu à peu en un espace délirant, où les fissures, les sons amplifiés et les hallucinations visuelles traduisent la dérive mentale de la protagoniste. C'est précisément ce traitement de l'espace comme projection d'un état intérieur, à la fois claustrophobique et symbolique, qui fascine Tuymans et qu'il transpose, à sa manière, dans ses compositions picturales.

Le cinéma transforme également sa méthode de travail, en l'orientant vers une rigueur méthodique et une économie de moyens⁴⁹⁰. Chez Tuymans, rien n'est laissé au hasard : chaque élément est pensé, structuré et documenté. Tout projet s'accompagne d'un long travail préparatoire, parfois étalé sur plusieurs mois. Durant cette phase, il collecte des images et des documents qu'il classe en deux catégories : celles qui « intriguent » et celles qui « demeurent intrigantes ».

De ce système émergent deux types d'expositions. Les premières reposent sur une thématique précise et historiquement documentée, proches d'un « journalisme inversé »⁴⁹¹, à l'image de *Mwana Kitoko: Beautiful White Man*⁴⁹² (Biennale de Venise, 2001) où Tuymans

⁴⁸⁹ Entretien avec Luc Tuymans. Annexe, p. 43

⁴⁹⁰ Luc Tuymans cité dans HORRIGAN, Bill, *op.cit.* p.61

⁴⁹¹ SUCHÈRE, Éric, Entretien avec Luc Tuymans, « La peinture comme concept », *Art press*, n° 281, 1 juillet 2002, [en ligne], <https://www.artpress.com/2002/07/01/cher-peintre-luc-tuymans-la-peinture-comme-concept/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁴⁹² Luc Tuymans. *Mwana Kitoko : Beautiful White Man* (cat.exp. Venise, Pavillon de Belgique à Giardini, lors de la Biennale, 10 juin – 4 novembre 2001), Gent, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2001

projette le documentaire colonial *Bwana Kitoko* (1955) d'André Cauvin, ainsi que plusieurs courts métrages de Peter Weiss réalisés dans les années 1950 en Suède. D'autres expositions, comme *Eternity* (galerie David Zwirner, 2023), s'inscrivent dans une réflexion plus large sur les structures historiques et politiques de la mémoire, inspirée par les travaux de l'historien américain Timothy D. Snyder.

La seconde catégorie d'expositions s'attache à l'histoire des formes visuelles, dans la lignée de la méthode d'Aby Warburg. En témoigne *Sanguine: Luc Tuymans on Baroque* (Fondation Prada, Milan)⁴⁹³, où Tuymans réunit des œuvres issues de médiums et d'époques variés, du XV^e au XXI^e siècle, autour du baroque, conçu comme une catégorie esthétique et philosophique fondée sur l'instabilité, l'excès et la mise en abyme des formes.

Une fois ses recherches achevées, Tuymans élabore des *storyboards* afin de déterminer les rapports d'échelle, de structurer l'espace et d'articuler, dans ses œuvres picturales, le dialogue entre la figure et son arrière-plan. Ce dernier est toujours peint en premier, précise l'artiste : « Le fond de l'image est beaucoup plus important qu'auparavant »⁴⁹⁴, attribuant cette évolution à son expérience de la caméra, qui a profondément transformé sa perception de la profondeur de l'espace pictural.

Une fois le fond posé, Tuymans procède à le recouvrir « touche fraîche sur touche fraîche, avec une idée claire et un dessin net »⁴⁹⁵. La réalisation d'une œuvre ne prend jamais plus d'une journée : le protocole qui s'est imposé à la suite du travail avec la caméra.

Tuymans accompagne presque systématiquement ses expositions de projections de films qu'il sélectionne et commente lui-même. Lors de *I Don't Get It* au M HKA d'Anvers en 2007⁴⁹⁶, il projette notamment *Les Yeux sans visage* (1960) de Georges Franju et *Hitler, un film d'Allemagne* (1977) de Hans-Jürgen Syberberg. Pour *Sanguine* à la Fondation Prada, il conçoit un cycle parallèle de projections réunissant neuf longs métrages⁴⁹⁷ et sept courts métrages, parmi lesquels figure à nouveau le film de Syberberg, que Tuymans invite pour une discussion publique. Le peintre raconte avoir rencontré pour la première fois le cinéaste allemand pendant son service militaire, lors d'un week-end à Munich : « C'est un homme d'une

⁴⁹³ *Sanguine : Luc Tuymans on Baroque* (cat.exp. Fondation Prada, Milan, 10 octobre 2018 – 25 février 2019), Milan, Fondazione Prada

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Idem.*

⁴⁹⁶ L'exposition a eu lieu du 31 mai au 9 septembre 2008 au Museum of Contemporary Art Antwerp (M HKA)

⁴⁹⁷ *Greed* (1924) d'Erich von Stroheim, les courts métrages (1952-1957) de Peter Weiss, *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, *Medea* (1969) de Pier Paolo Pasolini, *Malpertuis* (1971) de Harry Kümel, *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) de Werner Herzog, *Hitler, un film d'Allemagne* (1977) de Hans-Jürgen Syberberg, *Blue Velvet* (1986) de David Lynch, *There Will Be Blood* (2007) de Paul Thomas Anderson et *The Social Network* (2010) de David Fincher)

grande culture, et notre échange a été particulièrement chaleureux. Cette rencontre a été, à cette époque, déterminante pour moi », confie-t-il. Lorsque Tuymans découvre *Hitler, un film d'Allemagne* (1977), dernier volet de la *Deutsche Trilogie*⁴⁹⁸, en 1978, il en reste profondément marqué, trouvant dans le travail de Syberberg les reflets pour ses propres réflexions picturales :

« Je le trouve très important pour notre époque, à l'heure où l'Europe est inondée par le populisme. Syberberg a eu une prémonition par rapport au sens de l'Europe que nous avons perdu. J'y trouve une manière très importante de parler de la guerre et de l'Holocauste, et aussi de la culture. Le film a été tourné dans les studios et a l'air d'un film épique, dans le sens du théâtre grec et se positionne contre la machine d'Hollywood. Tout mon travail sur cette époque, sur l'après-guerre est lié à sa réflexion ». ⁴⁹⁹

Dans la fresque *Arena* (2017) (fig. 104), réalisée in situ au Musée des Beaux-Arts de Gand, Tuymans reprend l'une de ses premières peintures portant le même titre (1978), ainsi que le diorama, utilisé pour tourner un film en Super-8 (fig. 195) . Peinte sur trois murs — le mur long convexe et les deux murs du fond — et représentant la même scène sous des angles différents, elle se déploie comme une projection en Cinémascope. Tuymans y emprunte un dispositif peu habituel dans son œuvre. L'analyse « clinique », dépourvue de toute fascination, qui rendait la peinture « démagnétisée »⁵⁰⁰, privée de toute trace d'émotion dans les œuvres précédentes, cède ici la place à l'épique, ce qui le rapproche à Syberberg. Dans *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977), conçu comme une mise en scène théâtrale du « rêve allemand », Hans-Jürgen Syberberg recourt à une structure proche du mythe pour analyser la mécanique de la fascination exercée par Hitler et les processus qui ont conduit au nazisme. « Il faut quatre-vingt-dix minutes à Hitchcock pour expliquer un seul meurtre. Moi, j'avais à expliquer ce qui a provoqué cinquante millions de morts. Je suis un peu honteux qu'il n'y ait, pour cela, que sept heures »⁵⁰¹, racontait le réalisateur.

Ce rapprochement entre Tuymans et Syberberg tient aussi à leur usage des moyens techniques à l'appui de leur temps. Tous deux investissent, notamment, des sites internet qui

⁴⁹⁸ Ludwig. *A requiem for a Virgin King* (1972), *Karl May* (1974) *Hitler, a film from Germany* (1977).

⁴⁹⁹ Luc Tuymans à l'occasion de l'exposition *Sanguine* (Fondation Prada, Milan, 10 octobre 2018 – 25 février 2019), et la rencontre avec Hans-Jürgen Syberberg. Dans *Syberberg*, [en ligne], http://www.syberberg.de/Syberberg4_2018/7_Dezember.html [consulté le 1 octobre 2025]

⁵⁰⁰ DAGEN, Philippe, « Luc Tuymans, peintre de la dévaluation des mythologies », *Le Monde*, 22 février, 1998, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/02/22/luc-tuymans-peintre-de-la-devaluation-des-mythologies_3660459_1819218.html

⁵⁰¹ SICLIER, Jacques, « Un entretien avec Hans-Jurgen Sybeberg. « Hitler, un film d'Allemagne », *Le Monde*, 9 juin 1987, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/06/09/un-entretien-avec-hans-jurgen-syberberg-hitler-un-film-d-allemande_3128768_1819218.html [consulté le 6 octobre 2025]

fonctionnent comme des archives. Syberberg est conscient que le temps de la projection en salle est révolu et qu'il faut inventer de nouveaux formats de présentation : « Le médium “film” n'est pas usé : il sera autre »⁵⁰², dit-il. Tuymans pourrait dire la même chose de la peinture. En 2019, il a collaboré avec Luc Steels, chercheur en intelligence artificielle à la Vrije Universiteit Brussel, dans le cadre d'un projet de recherche sur l'impact de l'IA sur la création artistique. Le dispositif a été appliqué aux œuvres de Tuymans présentées lors de l'exposition *La Pelle* au Palazzo Grassi la même année, qui ont été analysées à l'aide d'algorithmes et de procédés d'intelligence artificielle — reconnaissance de formes et vision par ordinateur, web sémantique, traitement automatique du langage naturel, apprentissage automatique ⁵⁰³— (fig.196). L'enjeu était d'explorer comment cette technologie pouvait accompagner les artistes dans leur processus créatif, mais aussi permettre de « pénétrer » leur pensée pour retracer les cheminements à l'origine du choix des motifs, des formes et des couleurs.

Chapitre 2. Un peintre à Hollywood : un rêve mis en scène

Alors qu'en France, un dispositif pédagogique favorisant le métissage des médiums se met en place en 1997 avec la création du Fresnoy — Studio national des arts contemporains, fondé par Alain Fleischer, photographe, vidéaste et écrivain, les États-Unis connaissent, dès les années 1970, un essor rapide de formations spécialisées intégrées aux écoles d'art.

En 1972, Gerald O'Grady, médiéviste formé à Oxford et professeur d'anglais à Buffalo, inaugure le Center for Media Study à l'Université de Buffalo ; il y invite des cinéastes expérimentaux tels que Tony Conrad, Hollis Frampton ou Paul Sharits, ainsi que des vidéastes comme James Blue et Steina et Woody Vasulka. La même année, le California Institute of the Arts (CalArts) ouvre ses portes en Californie. John Baldessari, Allan Kaprow, Nam June Paik, Miriam Schapiro et Judy Chicago figurent parmi les enseignants de la première promotion. Initialement conçu par Walt Disney comme une communauté artisanale intégrée à un complexe

⁵⁰² GODARD, Colette, « Un entretien avec Hns Jurgen Syberberg », Le Monde, 25 juin 1981, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/06/25/un-entretien-avec-hans-jurgen-syberberg_2728874_1819218.html [consulté le 6 octobre 2025]

⁵⁰³ « Luc Tuymans et l'œil artificiel », 8 mai 2020, *Bozar*, [en ligne], <https://www.bozar.be/fr/regardez-lisez-ecoutez/luc-tuymans-et-loeil-artificiel> [consulté le 25 septembre 2025]

de divertissement, une sorte de « Disneyland des arts », CalArts se transforme dès son ouverture en un véritable « campus de contre-culture ». Dans son autobiographie, Eric Fischl, qui fait partie de la première promotion de l'école aux côtés de David Salle, décrit professeurs et étudiants comme « des marginaux et des transgresseurs des règles »⁵⁰⁴.

Parmi les enseignants mythiques de cette période est John Baldessari. Dans les années 1970, Baldessari accomplit un geste radical en brûlant ses propres toiles pour se consacrer à la photographie et à la vidéo. « Ce qui m'a détourné de l'image fixe, ce sont les films, se souvient l'artiste. J'ai commencé à regarder les tableaux alignés dans les musées comme des plans dans un film. J'ai commencé à penser la peinture en termes cinématographiques. »⁵⁰⁵ À CalArts, il initie le cours *Post Studio Art*, articulé autour des nouveaux médias et incitant les étudiants à ne pratiquer « ni la peinture, ni la sculpture, ni aucune autre activité manuelle »⁵⁰⁶. L'enseignement portait alors moins sur l'œuvre achevée que sur le processus de création lui-même, privilégiant « discussions et expériences collectives »⁵⁰⁷.

Comme le souligne David Salle, « ayant rejeté la peinture, ayant en quelque sorte été rejeté par elle, Baldessari a trouvé un esprit directeur dans la poésie visuelle syntaxique des grands films de Godard, avec leur insistance sur le montage au détriment du récit et leur manière existentielle de présenter les personnages, qui ouvraient des perspectives directes pour son art. »⁵⁰⁸

« Proche du reportage, très loin de la photo élaborée des studios »⁵⁰⁹ — ainsi Raoul Coutard qualifie l'esthétique moderne qu'il contribue à façonner en tant que chef opérateur de Jean-Luc Godard. L'image granuleuse, les coupes franches et saccadées des premiers films de François Truffaut, de Godard ou encore de Pier Paolo Pasolini, de même que leurs protagonistes — jeunes, marginaux et audacieux — séduisent non seulement les futurs cinéastes du Nouvel

⁵⁰⁴ Dans son autobiographie Eric Fischl fait la description de l'ambiance qui régnait à l'école à son époque.

STONE, Michael, *Bad Boy: My life on and off the canvas*, New York, Crown Publishers, Kindle edition, 2013

⁵⁰⁵ John Baldessari cité dans MICHAUD, Philippe-Alain, « Faillite dans la représentation : l'univers post-filmique de John Baldessari », dans *From Life*, Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes, 2005, p. 31

⁵⁰⁶ « John Baldessari », dans HERTZ, Richard, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*, Ojai, Minneola Press, 2003, p. 60. Cité dans GUISLAIN, Clara, « « Collaborer sur les frontières » : CalArts et l'expérience du collectif », *Marges* [En ligne], <https://journals.openedition.org/marges/1964#quotation> [consulté le 7 octobre 2025]

⁵⁰⁷

⁵⁰⁸ “Having rejected painting, in a sense having been rejected by painting, John looked around for a guiding spirit and saw that the syntactical visual poetry of Godard's great '60s films, with their emphasis of montage over story and their existential way of presenting character, could have direct implications for his art”. SALLE, David, *op.cit.*, p. 109

⁵⁰⁹ COUTARD, Raoul, cité dans « Le Caméflex Éclair-Coutant », *Google Arts & Culture*, [en ligne], <https://artsandculture.google.com/story/oQVxIoPa33EcKg?hl=fr> [consulté le 25 septembre 2025]

Hollywood, mais également toute une génération d'artistes nourris par *Les 400 Coups*, *À bout de souffle* ou *Accattone*.

À peine plus jeune que Jean-Luc Godard, John Baldessari ne manque aucun film de la Nouvelle Vague et, comme le rapporte Salle, cite fréquemment Godard à ses étudiants comme « non seulement le cinéaste le plus important, mais aussi le plus grand artiste visuel des années 1960 »⁵¹⁰. Ses propres expérimentations photographiques des années 1970-1980 (fig.197) en portent d'ailleurs la marque. Depuis la première rétrospective de ses films organisée à New York en 1968, Godard devient une véritable « vedette pour les intellectuels et la jeunesse universitaire »⁵¹¹ étasunienne.

Johnny Mnemonic (1995) de Robert Longo et *Search and Destroy* (1996) de David Salle, tous les deux adaptations d'une pièce de théâtre et d'un roman de science-fiction deviennent leurs premiers et uniques longs métrages de fiction. Ces films traduisent l'accomplissement de leurs ambitions de se confronter la temporalité cinématographique, afin d'y dissimuler leurs propres motifs visuels, entremêlés aux réminiscences des œuvres cinématographiques qui les avaient eux-mêmes fascinés. Ainsi, dans *Johnny Mnemonic*, Robert Longo rêve de réaliser des plans inspirés de *Touch of Evil* (1958) d'Orson Welles, de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott ou encore de *Total Recall* (1990) de Paul Verhoeven, affirmant vouloir tourner une version contemporaine d'*Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard⁵¹². *Search and Destroy*, sans être pour autant un « hommage à aucun des réalisateurs », conserve quant à lui, la mémoire des films de Godard des années 1960, des premiers d'Antonioni, de Mike Nichols ou encore de Stanley Kubrick — en particulier *Lolita* (1962).⁵¹³

Confrontés pour la première fois à des moyens techniques et financiers de l'industrie hollywoodienne, Longo et Salle se heurtent toutefois à de nombreuses difficultés de tournage, transformant leur perception d'un univers cinématographique qu'ils avaient jusqu'alors idéalisé.

⁵¹⁰ « John often told his students that the singular most important *visual artist* of the 1960s was neither Warhol nor Johns but rather Jean-Luc Godard. Not just the most important filmmaker — the most important visual artist ». . SALLE, David, *How to See: Looking, Talking, and Thinking about Art*, New York, W.W. Norton & Company, 2016, édition Kindle, p. 109

⁵¹¹ DE BAECQUE, Antoine, « JLG/USA », (*SIC*) n°5 — *Alphaville Alfaville* — Jean-Luc Godard, décembre 2012, p.22

⁵¹² DAHL, Patrick, « Johnny Mnemonic in Black-and-White: Robert Longo Interview », *Screen slate*, 10 juin 2021, [en ligne], <https://www.screenslate.com/articles/johnny-mnemonic-black-and-white-robert-longo-interview> [consulté le 30 septembre 2025]

⁵¹³ David Salle: «For this project, Godard up to about 67, the color films of Antonioni, the first ten years of Mike Nichols, all of Kubrick. In short, the 60s. The movie that most informed Search and Destroy was Kubrick's Lolita ». TUTEN Frederic, «The famed painter's brush with a bigger canvas – the movie». *Interview Magazine*, mars 1995, p. 108

1. Robert Longo, *Johnny Mnemonic*: film de frustration

« Je travaille presque comme un réalisateur qui tourne un film. C'est un peu comme un tournage dans mon studio »⁵¹⁴, dit Robert Longo. À l'instar d'Andy Warhol, qui ne séparait pas son travail de sérigraphie de ses films et concevait son atelier comme un espace où les images projetées en boucle nourrissaient directement le processus créatif, Robert Longo affirme, lui aussi, avoir besoin d'un environnement saturé de sons et de flux visuels pour dessiner. « Pendant des années, j'avais toujours trois écrans de télévision allumés en même temps lorsque je travaillais dans mon studio, et avec toutes mes œuvres, j'étais frustré par le fait qu'elles ne bougeaient pas »⁵¹⁵.

En 1977, l'artiste s'installe à New York avec Cindy Sherman, alors sa compagne, qui travaille en ce moment sur la série *Untitled Film Stills* (1977-1980) (fig.198). Le cinéma devient une composante essentielle de leur quotidien : à la 42^e rue de Manhattan, ils découvrent les grands films hollywoodiens en première diffusion (*Apocalypse Now*, *Taxi Driver*), tandis que dans les salles d'art et d'essai, ils se nourrissent des œuvres de Douglas Sirk, Sam Fuller, Godard, Fassbinder ou Herzog⁵¹⁶. Au CBGB, club mythique ouvert en 1973 et devenu, dans les années 1980, un haut lieu du rock underground new-yorkais⁵¹⁷ (fig.199), ils assistent aux concerts de Patti Smith, Blondie ou encore des Ramones. « Notre travail est venu de ça, et aussi de la frustration de ne pas pouvoir faire de films. Progressivement, nos intérêts artistiques se sont amplifiés, de sorte qu'on s'est bien plus préoccupé d'art que de cinéma »⁵¹⁸, se souvient Longo. *Johnny Mnemonic* (1981) précède la *Sprawl Trilogy* (dont *Neuromancer*, 1984) qui a

⁵¹⁴ DAHL, Patrick, *op.cit.*

⁵¹⁵ « For years I always had three TV monitors going at once when I worked in my studio, and with all my art there was a frustration with the fact that it didn't move ». McKENNA, Kristine, "An artist is now a director : Longo hopes "crypt" opens film career", *Los Angeles Times*, 27 juin 1992, [en ligne], <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-06-27-ca-971-story.html> [consulté le 29 septembre 2025]

⁵¹⁶ « Nous allions beaucoup au cinéma. Nous assistions aux séances de minuit sur la 42^e rue pour voir les grandes productions hollywoodiennes comme *Apocalypse Now* ou *Taxi Driver*, ou bien nous fréquentions les salles d'art et d'essai pour découvrir des films étrangers et des classiques — beaucoup de Godard, Fassbinder et Herzog, ainsi que des anciens de Douglas Sirk, Sam Fuller et d'autres ». Original : "We went to a lot of movies. We'd go to the late-shows on 42nd street to see first-run Hollywood films like *Apocalypse Now* and *Taxi*, or to the art film houses to see foreign films and old movies — a lot of Godard, Fassbinder, and Herzog, and oldies by Douglas Sirk, Sam Fuller, and others", RIAN, Jeff, "Robert Longo", *Purple Magazine*, n°13, 2010, [en ligne], <https://purple.fr/magazine/ss-2010-issue-13/robert-longo-2/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵¹⁷ « A New York, le club mythique CBGB renaît sous forme de festival », *Le Monde*, 5 juillet 2012, [en ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/a-new-york-le-club-mythique-cbgb-renait-sous-forme-de-festival_1730026_3246.html [consulté le 25 septembre 2025]

⁵¹⁸ Robert Longo cité dans LEOVICI, Elisabeth, « J'ai nagé avec les requins et j'ai survécu ». Robert Longo évoque son envie « d'affronter le monde et les monstres », *Libération*, 22 novembre 1995, [en ligne], https://www.liberation.fr/culture/1995/11/22/j-ai-nage-avec-les-requins-et-j-ai-survecu-robert-longo-evoque-son-envie-d-affronter-le-monde-et-les_149115/ [consulté le 25 septembre 2025]

consacré William Gibson comme figure majeure du cyberpunk. Le genre se cristallise au début des années 1980 et puise à la fois dans les angoisses nucléaires et technologiques de l'époque.

Le projet d'adaptation de la nouvelle de Gibson naît après à la suite de la rencontre de Robert Longo et l'écrivain en 1989. Une affinité intellectuelle immédiate s'installe entre les deux : ils partagent un même intérêt pour l'économie, la technologie et l'art. Gibson confie à l'écrivain Bryan D'Amato que Longo est « le premier artiste contemporain important avec lequel il a passé beaucoup de temps », ajoutant : « [...] À un moment donné, je voulais devenir ce genre d'artiste. J'ai même fréquenté une école d'art à la fin des années 1960, mais je n'ai jamais réussi à m'habituer à l'ambiance qui y régnait. »⁵¹⁹.

Au début des années 1990, Longo et sa partenaire, la productrice Victoria Hamburg, rédigent une première version du scénario du film, mais le projet concrétise véritablement après la rencontre de Longo avec le producteur Staffan Ahrenberg⁵²⁰. Fils du collectionneur Theodor Ahrenberg, proche de Picasso et de Chagall, Staffan grandit à Chexbres, dans un atelier que fréquentaient régulièrement Christo, Niki de Saint Phalle ou Jean Tinguely. Héritant de la passion de son père pour l'art, il rachète en 2011 la maison d'édition Cahiers d'art, fondée par Christian Zervos (1889–1970). Dans les années 1970, il se forme auprès du producteur Alexander Salkind (*Superman*, 1978), avant de s'installer plusieurs années à Los Angeles, où il découvre, en 1989, le travail de Longo à l'occasion de sa grande rétrospective au LACMA⁵²¹. Longo et Ahrenberg se rencontrent à Paris, où l'artiste réside entre 1991 et 1994. Après une période morose pour le marché de l'art à la fin des années 1980, en partie en raison de politiques menées sous l'administration Reagan, qui, dès 1982, ont entraîné une réduction drastique des subventions fédérales aux musées et institutions culturelles aux États-Unis⁵²²—, l'Europe apparaît à Longo comme un terrain plus favorable à la réception de son œuvre.

Ahrenberg et Gibson décident alors de lancer la production d'un long métrage indépendant, avec le producteur Peter Hoffmann, donnant ainsi naissance à l'un des projets les plus atypiques du cinéma cyberpunk des années 1990.

⁵¹⁹ William Gibson, dans D'AMATO, Brian, "Robert Longo's Johny Mnemonic", *Artforum*, l'été 1995

⁵²⁰ DUPONCHELLE, Valérie, « Staffan Ahrenberg, l'art fait son cinéma », *Le Figaro*, 3 novembre 2013, [en ligne], <https://www.lefigaro.fr/culture/2013/11/03/03004-20131103ARTFIG00023-staffan-ahrenberg-l-art-fait-son-cinema.php> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵²¹ Voir *Robert Longo* (cat.exp. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1er octobre – 31 décembre 1989; Chicago, Museum of Contemporary Art, 17 février – 22 avril 1990; Hartford, Wadsworth Atheneum, 9 juin – 2 septembre 1990), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, New York, Rizzoli, 1989

⁵²² MOLOTSKY, Irvin, "Reagan expected to cut spending for the arts", *The New York Times*, 3 février 1982, [en ligne], <https://www.nytimes.com/1982/02/03/arts/reagan-expected-to-cut-spending-for-the-arts.html> [consulté le 25 septembre 2025]

1.1. Réaliser un film pour « voler » ses propres images

Dans le monde futuriste de 2021, contrôlé par de puissants cartels de communication, Johnny gagne sa vie comme convoyeur de « données ultraconfidentielles »⁵²³, stockées dans un implant neuronal. Pour libérer de l'espace, il accepte l'effacement de ses souvenirs d'enfance : « Il y a des traces résiduelles, parfois j'ai comme des flashes, mais je n'en ai aucun souvenir », confie le protagoniste. Tout comme *Alphaville* de Jean-Luc Godard, un film « d'aujourd'hui, mais sur le futur, dans la mesure où celui-ci devient sans cesse le présent »⁵²⁴ et, plus largement, comme tout récit de science-fiction, *Johnny Mnemonic* met en scène un monde imaginaire pour mieux décrire celui du présent.

L'amnésie de Johnny fonctionne comme métaphore d'une condition moderne : l'individu façonné par les logiques du capitalisme, en position de survie face à la saturation technologique et au « désenchantement du monde », notion que Max Weber a développée au tournant des XIX^e–XX^e siècles. Elle renvoie à une quête spirituelle et identitaire de l'homme confronté aux promesses et aux menaces du progrès technique. William Gibson, inventeur du terme désormais emblématique de *cyberespace*, univers imaginaire de ses romans, définissait ce dernier comme « une hallucination consensuelle vécue chaque jour par des milliards d'opérateurs légitimes dans tous les pays [...], une représentation graphique des données extraites de tous les ordinateurs [...], complexité inimaginable, lignes de lumière rangées dans le non-espace de l'esprit, amas et constellations de données... »⁵²⁵. Comme l'affirme Jean-Michel Besnier, bien avant Internet et IA, Gibson anticipait déjà « l'idée selon laquelle l'intelligence biologique » allait « complètement céder sa place à l'IA »⁵²⁶.

Dans le film, les besoins de Johnny sont purement physiques, et le monde technologique dans lequel il évolue le satisfait à la perfection : call-girls, room service, confort high-tech — tout lui est servi sur un plateau. La seule chose dont il est privé est la mémoire et sa tête explose

⁵²³ LEFORT, Gérard, « Cinéma. Au XX^e siècle, un humain (Keanu Reeves) qui a loué son cerveau à de puissants cartels de communication, se rebelle : le premier film de l'artiste américain Robert Longo marie gaiement esprit situ et science-fiction. Johnny Mnemonic, un braque sur l'Internet ». *Libération*, 22 novembre 1995, [en ligne], https://www.liberation.fr/culture/1995/11/22/cinema-au-xxe-siecle-un-humain-keanu-reeves-qui-a-loue-son-cerveau-a-de-puissants-cartels-de-commun_149113/ [consulté le 25 septembre 2025]

⁵²⁴ Jean-Luc Godard, cité dans DE BARONCELLI, Jean, « Alphaville », une étrange aventure de Lemmy Caution », *Le Monde*, 7 mai 1965, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/05/07/alphaville-une-etrange-aventure-de-lemmy-caution_2171021_1819218.html [consulté le 3 octobre 2025]

⁵²⁵ EUDES, Yves, « William Gibson, inventeur du cyberespace », *Le Monde*, 20 juillet 2015, https://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/01/william-gibson-inventeur-du-cyberespace_4707404_4415198.html [consulté le 3 octobre 2025]

⁵²⁶ BESNIER, Jean-Michel, dans TUAL, Morgane, « Neuromancien » et l'esprit de synthèse », *Le Monde*, 11 août 2016, [en ligne], https://www.lemonde.fr/pixels/article/2016/08/11/retour-vers-le-futur-5-6-neuromancien-et-l-esprit-de-synthese_4981399_4408996.html [consulté le 3 octobre 2025]

littéralement des données d'information qu'il doit transporter. Dans l'une des scènes les plus emblématiques du film, Johnny, planté sur une colline, hurle, à bout de nerfs : « Je veux un room service ! Ça vient du monde entier — la surcharge d'information, l'électronique qui nous entoure, les poissons des zones radio, la putain de civilisation, du monde technologique ! Mais on veut tous savoir cette connerie, parce qu'on crèverait sans ! »

« Nous ne sommes pas en quête de sources ou d'origines, mais de structures de signification : derrière chaque image, il y a toujours une autre image », ⁵²⁷ écrivait Douglas Crimp, alors rédacteur en chef de la revue *October*, dans le catalogue de l'exposition *Pictures*, présentée à Artists Space à New York. Crimp y réunissait les travaux de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Philip Smith et Robert Longo — artistes associés aux pratiques d'appropriation, expression devenue courante dès les années 1980 pour désigner la reprise d'images d'autres artistes afin de les faire « siennes ».

A Artists Space, Longo expose notamment un relief en aluminium représentant un homme figé dans un mouvement de chute, une image inspirée d'un cliché publié dans un journal montrant la dernière séquence du film *American Soldier* (1970) de Rainer Werner Fassbinder (fig.). Il s'agit du moment où Ricky (Karl Scheydt), tueur à gages revenu du Vietnam, s'effondre sous les balles de ses ennemis. Filmée au ralenti, cette danse macabre est accompagnée de la chanson *So Much Tenderness* de Peer Raben. L'image extraite de cette séquence traverse l'ensemble de l'œuvre de Longo, s'incarnant dès la fin des années 1970 dans plusieurs déclinaisons — notamment dans ses performances, telles que *Sound Distance of a Good Man* (1978), puis dans sa célèbre série de dessins au fusain *Men in the Cities* (1980) (fig.201) —, avant de s'intégrer pleinement à la plastique de Johnny dans *Johnny Mnemonic* (fig.200).

Par un concours de circonstances, les destins de Longo et Fassbinder se croisent indirectement à travers l'actrice et chanteuse allemande Barbara Sukowa, épouse de Longo à la fin des années 1980, qui incarne Mieke dans *Berlin Alexanderplatz* (1980) et Lola dans *Lola, une femme allemande* (1981) de Fassbinder. « Elle a fait une carrière d'actrice grâce à lui, et moi, je lui dois la première image, tirée d'un de ses films, qui a fait démarrer ma carrière d'artiste »⁵²⁸, confie Longo. Ainsi, pour un « appropriationniste » comme Robert Longo, le monde de

⁵²⁷ *Pictures* (cat.exp. New York, Artists space, 24 septembre – 29 octobre 1977), New York, Artists space, 1977

⁵²⁸ LÉBOVICI, Elisabeth, « J'ai nagé avec les requins et j'ai survécu ». Robert Longo évoque son envie « d'affronter le monde et les monstres », *Libération*, 22 novembre 1995, [en ligne], https://www.liberation.fr/culture/1995/11/22/j-ai-nage-avec-les-requins-et-j-ai-survecu-robert-longo-evoque-son-envie-d-affronter-le-monde-et-les_149115/ [consulté le 5 octobre 2025]

la haute technologie ne constitue pas seulement une menace : il conditionne même sa production artistique. « J'ai été élevée au cinéma, à la télévision et *Lifemagazine*, dit l'artiste. Je ne m'intéressais pas aux images basées sur la réalité ; mes préoccupations concernaient plutôt les représentations de représentations. Je m'intéressais à ce que l'art pouvait être, pas à ce qu'il était »⁵²⁹.

À l'instar des gang de yakuzas japonais qui ont planté les données secrets dans le cerveau de Johnny, Robert Longo crypte dans son film de nombreuses références artistiques, accessibles aux spectateurs avertis. « À l'origine, mon art est issu d'une génération qui était impliquée dans l'appropriation. Et j'ai toujours pensé que ce serait vraiment génial de faire un film et de voler mes propres images »⁵³⁰, affirme l'artiste.

L'apparence de Johnny, en costume-cravate, renvoie directement à la série *Men in the Cities* (1979–1982). Il s'agit d'un ensemble de grands dessins au fusain réalisés d'après des photographies prises lors d'une séance de prise de vues avec des amis de l'artiste, parmi lesquels Cindy Sherman et Larry Gagosian, sur la terrasse de son studio. Longo leur a demandé d'attraper divers objets, tandis que l'appareil saisissait cette chorégraphie de chutes et de déséquilibres. Renvoyant à la fois à la dernière séquence du film de Fassbinder *American Soldier* et à l'univers du film noir⁵³¹, tout en évoquant la gestuelle saccadée des punks rockers new-yorkais, cette série devient une véritable chronique visuelle de son temps. Les silhouettes — costumes ajustés, chemises blanches, tailleurs sobres — incarnent une génération des *yuppies* de Wall Street, symboles d'une réussite glacée si on se rappelle que ces *Men in the Cities* ornent l'appartement de Patrick Bateman, interprété par Christian Bale dans *American Psycho* (2000). (fig.202).

Dans *Johnny Mnemonic*, la chorégraphie des *Men in the Cities* trouve un écho direct dans la séquence où Johnny, pris par intenses maux de tête provoqués par la surcharge

⁵²⁹ “I was raised on movies, television, and *Life* magazine. I wasn't interested in images that were based on reality; my concerns were more for representations of representations. I was interested in what art could be, not what art was”. HAUS, Mary, « Robert Longo Talks to Mary Hous. Interview », *Artforum*, mars 2003

⁵³⁰ Robert Longo cité dans DAHL, Patrick, « Johnny Mnemonic in Black-and-White: Robert Longo Interview », *Screen slate*, 10 juin 2021, [en ligne], <https://www.screenslate.com/articles/johnny-mnemonic-black-and-white-robert-longo-interview> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵³¹ « Broadway divisait en quelque sorte le centre-ville pour moi : à l'est de Broadway, il y avait les punks aux cheveux verts, vêtus de vestes en cuir et arborant des épingles à nourrice. À l'ouest de Broadway, il y avait cette scène No Wave où tout le monde semblait sortir d'un film noir, comme un film français : des revers étroits, mais plutôt austères. C'est ce que j'ai recherché. Je voulais que les gens aient ces uniformes urbains. ». Original : « Broadway kind of divided the downtown scene to me—east of Broadway were the punks with the green hair and the leather jackets and pushpins. West of Broadway was this kind of No Wave scene where everyone looked like they came out of film noir, like a French film: skinny lapels, but kind of austere. I went after that. I wanted people to have these urban uniforms. ». « Robert Longo's Men in the Cities re-created by Nicole Kidman », *Ropac Gallery*, [en ligne], <https://ropac.net/fr/news/2129-robert-longo-s-men-in-the-cities-re-created-by-the-art-issue-cover-interview/> [consulté le 25 septembre 2025]

d'informations stockées dans son cerveau, se tord de manière convulsive dans la salle de bain. « Il fait du yoga, mais à la Johnny »⁵³², plaisante Keanu Reeves à propos de cette scène.

Deux autres moments du film prennent la forme de pastiches, empruntant cette fois aux artistes contemporains de Longo. Dans la séquence de l'usine de décryptage des données sensibles dirigée par J-Bone, incarné par le rappeur Ice-T, Longo recrée une installation évoquant directement celle de Nam June Paik (fig.205, 206) : un empilement d'écrans de télévision reliés entre eux, saturés d'images mouvantes, qui devient la métaphore du cerveau fragmenté de Johnny lui-même.

À ce réseau d'images vient s'ajouter une autre référence ironique : la présence d'un dauphin cyborg, servi dans la marine pendant la guerre, et aujourd'hui le seul capable d'aider Johnny à extraire les données de sa mémoire. « C'est un poisson ! », lance Johnny avec un mépris, dans une réplique devenue culte. On peut imaginer la même réaction face à *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) de Damien Hirst — le requin en formol auquel Longo fait implicitement référence —, œuvre acquise par Steve Cohen pour douze millions de dollars en 2004 (fig.203, 204).

Mis à part ces quelques pastiches artistiques qu'il parvient à glisser dans son film, Longo perd rapidement le contrôle du projet. Prévu à l'origine comme un film à petit budget expérimental, du moins tel qu'il l'avait imaginé, *Johnny Mnemonic* se transforme au fil du tournage, sous l'influence des producteurs, en superproduction futuriste aux effets spéciaux tapageurs, bien loin de la sobriété de la version initiale.

1.1.1. Tournage infernal

À l'exception d'une seule bonne nouvelle au cours de cette période — la naissance de son plus jeune fils, le soir même du premier jour de tournage à Toronto —, celui-ci se transforme pour Longo en une véritable « expérience de torture ». Les difficultés commencent lorsqu'il cherche à réunir les financements nécessaires à la production.

Dépourvu d'expérience dans l'industrie cinématographique, il rêve de plans inspirés de *Touch of Evil* (1958) d'Orson Welles (fig.204), de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott (fig.205) ou encore de *Total Recall* (1990) de Paul Verhoeven (fig.206). Son imaginaire, nourri

⁵³² Keanu Reeves dans "Johnny Mnemonic in Black and White. Robert Longo, William Gibson, and Keanu Reeves talk about JM", Youtube, 1 décembre 2022, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=Y7-SzWZNiBg> [consulté le 25 septembre 2025]

par l'univers visuel de Jean-Luc Godard et de Chris Marker, le pousse à imaginer *Johnny Mnemonic* comme « une version contemporaine d'*Alphaville* ». ⁵³³(fig.207) Tout cela ne peut qu'irriter les producteurs. L'Hollywood ne manifeste aucun intérêt pour un film de science-fiction d'art et d'essai, en noir et blanc : l'idée paraît inconciliable avec les logiques de rentabilité de l'industrie.

« J'avais proposé de filmer avec une caméra de plongée, mais ils n'ont pas du tout aimé cette idée », raconte-t-il. « J'avais encore beaucoup de contrôle sur le film et j'ai pu concevoir les décors, mais il y a tellement de limites dans le système de production. J'étais motivé à faire *Apocalypse Now*, mais une fois sur le plateau, j'ai dû revoir mes ambitions à la baisse : il est difficile d'atteindre un niveau monumental à la télévision. »⁵³⁴

Face à ces obstacles, Gibson et Longo se voient contraints de remanier leur projet, le transformant en une version en couleur, plus accessible et nettement plus coûteuse. La société TriStar finit par accepter de financer le film et en augmente le budget à 26 millions de dollars, misant sur le potentiel commercial de Keanu Reeves, nouvelle star montante révélée par *Speed* (1994). À partir de ce moment, Longo perd progressivement tout contrôle artistique : le tournage est entièrement dicté par les décisions de la production. « Avec le recul, j'aurais probablement dû utiliser mon propre argent », admet-il plus tard. « C'est l'une des choses les plus intelligentes que Schnabel ait faites avec *Basquiat*. »⁵³⁵ En effet, pour son premier film, Julian Schnabel avait financé seul les 3,3 millions de dollars du budget avant de confier à Miramax la seule distribution, une fois le film terminé⁵³⁶. (fig.203).

Une autre mésaventure survient lorsque la sortie de *Johnny Mnemonic*, initialement prévue pour l'hiver, est soudainement avancée pour la sortie d'été, afin de remplacer *Mary Reilly* de Stephen Frears — également produit par TriStar — mais reportée au dernier moment. Le film de Longo se retrouve alors propulsé dans la programmation estivale, aux côtés de blockbusters tels que *Batman Forever* et *Die Hard with a Vengeance*⁵³⁷.

⁵³³ *Idem*.

⁵³⁴ “Early on I suggested shooting this whole thing with a snorkel camera, but they didn’t like that idea at all,” Longo says with a laugh. “I had a lot of control over it and got to design the sets, but there are still so many limits with television. I had myself psyched up to make ‘Apocalypse Now,’ but once I got to the set I had to scale my fantasy down because it’s hard to achieve monumentality in TV.”McKENNA, Kristine, “An artist is now a director : Longo hopes “crypt” opens film career”, *Los Angeles Times*, 27 juin 1992, [en ligne], <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-06-27-ca-971-story.html> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵³⁵ DAHL, Patrick, « Johny Mnemonic in Black-and-White: Robert Longo Interview », *Screen slate*, 10 juin 2021, [en ligne], <https://www.screenslate.com/articles/johnny-mnemonic-black-and-white-robert-longo-interview> [consulté le 30 septembre 2025]

⁵³⁶ Son ami Peter Brandt et son cousin Joe Allen ont mis 2/3 de l'argent, le reste l'artiste a ajouté de son propre argent.

⁵³⁷ DAHL, Patrick, *op.cit*.

« Les gens d'Hollywood l'ont tellement gâché. Ils ont essayé d'y injecter plus d'argent parce qu'ils en faisaient leur film d'été, et ils étaient complètement idiots »⁵³⁸, déplore l'artiste. Dans ses nombreux entretiens, Longo revient sur les absurdités du tournage : « Ils ne pouvaient pas dire « Mnemonic », s'agace-t-il. Ils voulaient changer le titre en *Johnny Gets His Gun*, ou un truc du genre »⁵³⁹.

Sur le plateau, les références de Longo à l'esthétique du film noir et au cinéma de Godard passent totalement inaperçues. « Mon directeur de la photographie ne savait même pas qui était Godard », déplore-t-il, avant d'ajouter, non sans sarcasme : « Là-bas, le mot *art* n'évoque rien d'autre qu'un prénom masculin. »⁵⁴⁰. Michael Chapman, le légendaire chef opérateur de *Taxi Driver* (1976) et *Raging Bull* (1980), avait d'abord été pressenti pour le film, mais le tournage ayant lieu au Canada, les contraintes syndicales locales empêchent l'embauche d'un technicien étranger. « Le seul type avec qui je voulais vraiment travailler n'a pas pu faire le film », confie Longo. « Celui avec qui j'ai finalement dû composer était un Français — au moins, lui savait qui était Godard. Mais son principal fait d'armes restait *Weekend at Bernie's* (*Week-end chez Bernie*, 1989) ... alors c'était vraiment compliqué. »⁵⁴¹.

Les désaccords ont également porté sur le personnage interprété par Keanu Reeves : Robert Longo souhaitait en faire une figure « beaucoup plus nihiliste », tandis que TriStar insistait pour le rendre « plus sympathique » et accessible au grand public.⁵⁴² « Je crois que plein de gens n'ont pas compris ce que j'essayais de faire, parce qu'en tant qu'artiste, je suis supposé avoir un contrôle total sur ce que je produis »⁵⁴³, confie Longo.

Comme la science-fiction elle-même, à la fois « un refuge et un refus »⁵⁴⁴, *Johnny Mnemonic* incarne pour Robert Longo à la fois tentative d'accomplir le désir de transposer à l'échelle cinématographique ses propres dessins — voire de les fantasmer comme capables de rivaliser avec les classiques du film noir —, et, simultanément, le rejet de ces mêmes ambitions, confrontées aux contraintes et aux désillusions de l'industrie hollywoodienne. « L'une des réactions dans le monde du cinéma a été : « Comment un artiste ose-t-il essayer de faire un film

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ LEBOVICI, Elisabeth, « J'ai nagé avec les requins et j'ai survécu ». Robert Longo évoque son envie « d'affronter le monde et les monstres », *Libération*, 22 novembre 1995, [en ligne], https://www.liberation.fr/culture/1995/11/22/j-ai-nage-avec-les-requins-et-j-ai-survecu-robert-longo-evoque-son-envie-d-affronter-le-monde-et-les_149115/ [consulté le 30 septembre 2025]

⁵⁴¹ DAHL, Patrick, *op.cit.*

⁵⁴² LEBOVICI, Elisabeth, *op.cit.*

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Les portes du possible : art & science-fiction* (cat.exp. Centre Pompidou-Metz, 4 novembre 2022- 10 avril 2023), Metz, Centre Pompidou Metz, 2022, p. 9

? » rapporte Longo. Et puis, dans le monde de l'art, c'était : « Comment un artiste ose-t-il essayer de faire un film commercial ? »⁵⁴⁵.

Avec un budget de 26 millions de dollars, le film est un échec commercial aux États-Unis, où il rapporte près de 20 millions de dollars, et totalise 52 millions au box-office mondial. Quant à la réception par la presse, elle est d'abord favorable, avant que le film ne soit ensuite vivement critiqué.

Roger Ebert, du *Chicago Sun-Times*, attaque dès les premières lignes : « *Johnny Mnemonic* » est l'un des grands gestes loufoques du cinéma récent, un film qui ne mérite pas une nanoseconde d'analyse sérieuse mais qui a une sorte de grandeur idiote qui vous fait presque pardonner »⁵⁴⁶. Owen Gleiberman, d'*Entertainment Weekly*, qualifie le film de « thriller futuriste à la fois mou et dérivé », le décrivant comme « *Blade Runner* avec des décors plus kitsch ». Il éreinte Keanu Reeves pour son jeu maladroit et caricatural, mais réserve ses critiques les plus sévères au réalisateur : « l'artiste Robert Longo semble avoir pris une fierté perverse à se réinventer en un charlatan hollywoodien de grande envergure »⁵⁴⁷.

À rebours de cette réception cinématographique virulente, la presse artistique salue la puissance du langage visuel. Ainsi, le sculpteur et écrivain Brian D'Amato dans *Art Forum*, note la réussite du passage d'atelier vers le plateau du tournage, reconnaissant dans le film de Longo l'incarnation cinématographique de ses œuvres intérieures : « *Johnny Mnemonic* – ferait de son œuvre l'une des premières et plus fortes expressions du genre cyberpunk dans le domaine de l'art statique »⁵⁴⁸.

Longo, qui rêvait d'une carrière hollywoodienne voit son ambition s'effondrer⁵⁴⁹ face à l'accueil mitigé du film, une œuvre sur laquelle, ironie du sort, il n'aura jamais eu la pleine

⁵⁴⁵ Robert Longo cite dans DAHL, Patrick, *op.cit.*

⁵⁴⁶ « Johnny Mnemonic » is one of the great goofy gestures of recent cinema, a movie that doesn't deserve one nanosecond of serious analysis but has a kind of idiotic grandeur that makes you almost forgive it ». EBERT, Roger, « Johnny Mnemonic », *Chicago Sun-Times*, 26 mai 1995, [en ligne], <https://www.rogerebert.com/reviews/johnny-mnemonic-1995> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵⁴⁷ « Johnny Mnemonic, a slack and derivative future-shock thriller (it's basically *Blade Runner* with tackier sets), offers the embarrassing spectacle of Keanu Reeves working overtime to convince you that he has too much on his mind. He doesn't, and neither does the movie. [...] It was directed by the artist Robert Longo, who seems to have taken a perverse pride in reinventing himself as a major-scale Hollywood hack », GLEIBERMAN, Owen, « Johnny Mnemonic », *Entertainment*, 9 juin 1995, [en ligne], <https://ew.com/article/1995/06/09/johnny-mnemonic-2/> [consulté le 25 septembre]

⁵⁴⁸ D'AMATO, Brian, « Robert Longo's Johnny Mnemonic », *Artforum*, l'été 1995

⁵⁴⁹ Robert Longo: « I basically got thrown into the garbage heap for a while. My career tanked after that, for sure. Basically, I had to redo the 90s. I kind of missed the 90s in a weird way. It was a difficult period of time for me, for sure. I don't want to blame it on the movie, but the movie set me back quite a way ». Original : « J'ai été jeté à la poubelle pendant un certain temps. Ma carrière a coulé après cela, c'est sûr. En gros, j'ai dû refaire les années 90. Les années 90 me manquaient bizarrement. C'était une période difficile pour moi, c'est sûr. Je ne veux pas rejeter la faute sur le film, mais le film m'a fait beaucoup reculer ». DAHL, Patrick, « Johnny Mnemonic in Black-and-White: Robert Longo Interview », *Screen slate*, 10 juin 2021, [en ligne],

maîtrise. « Il y a peut-être la moitié du film qui est telle que je la voulais »⁵⁵⁰, confie-t-il avec amertume. Cet échec plonge l'artiste dans une profonde crise professionnelle, affectant également sa cote sur le marché de l'art.

Après l'expérience éprouvante du tournage Longo se replie dans son atelier, adoptant un protocole quasi rituel et solitaire afin de régénérer son énergie créatrice. Durant une année, il réalise un dessin au fusain par jour, à partir de des images trouvées principalement dans la presse. De cette discipline ascétique quotidienne naît *The Magellan Project* (1996), une série de 365 dessins, présentée pour la première fois en 1998 à la galerie Metro Pictures de New York. Malcolm X y côtoie Peter Gabriel, Elvis Presley ou Toutankhamon, tandis que des avions de chasse se trouvent placés à proximité d'une croix chrétienne, d'une étoile de David ou encore de palmiers (fig. 208). Aucune hiérarchie n'organise cette prolifération d'images : le spectateur peut choisir d'en isoler une pour la contempler individuellement, ou bien les parcourir comme un flux visuel, sans y attarder durablement son regard ni son attention. Une telle expérience est devenue familière au regard contemporain, habitué à passer d'une image à l'autre, à en ignorer certaines, puis à revenir sur d'autres. « Je me suis approprié des matériaux, commente Longo. J'ai toujours réagi aux images des médias, c'était ma planète »⁵⁵¹.

Robert Longo prend sa « revanche » en 2021, à l'occasion du 25^e anniversaire du film, en réalisant une version en noir et blanc. En adoptant cette « palette » caractéristique de ses grands fusains, il affirme avoir enfin pu créer une œuvre fidèle à celle qu'il avait imaginée à l'origine : « Dans mon travail, je m'inspire de films comme *Alphaville* ou *La Jetée*, ce genre de choses. Beaucoup de films en noir et blanc ne sont pas vraiment en noir et blanc. »⁵⁵²

Présentée en avant-première aux festivals du film de Tribeca et de Rockaway, cette nouvelle version clôt symboliquement son aventure cinématographique. Confronté aux réalités de l'industrie, Longo ne réalisera plus jamais de film. Il conserve pourtant cette expérience comme le souvenir d'un rêve utopique, un rêve qu'il transpose désormais dans son travail en atelier, à travers le dessin. « J'ai toujours eu le fantasme de faire des dessins d'après des films que je

<https://www.screenslate.com/articles/johnny-mnemonic-black-and-white-robert-longo-interview> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵⁵⁰ « I mean, I'd say half the movie is what I want ». *Ibid.*

⁵⁵¹ « I came from appropriated material. I always responded to images in media, that was my planet ». WALSH, Meeka, ENRIGHT, Robert, « Working towards affection : an interview with Robert Longo, *Bordercrossings*, septembre 2010, [en ligne], <https://bordercrossingsmag.com/article/working-towards-affection-an-interview-with-robert-longo> [consulté le 29 septembre 2025]

⁵⁵² DAHL, Patrick, *op.cit.*

tournerais »⁵⁵³, confie-t-il, comparant son processus artistique à la « réalisation d'un film géant » — à la différence près qu'ici, il y détient une totale liberté.

2. David Salle : peinture comme improvisation théâtrale

« Ma peinture est proche du théâtre d'improvisation »⁵⁵⁴, affirme David Salle. Son goût pour la mise en scène remonte aux années 1980, après son installation à New York, où il fréquente régulièrement les spectacles du Wooster Group, compagnie expérimentale dirigée par la peintre et photographe Elizabeth Lecompte, ainsi que ceux de Malaparte, fondée par son ami, l'acteur et écrivain Ethan Hawke. Ce dernier interprète d'ailleurs le rôle de l'assistant du Dr. Waxling dans le film de Salle *Search and Destroy*.

À partir du milieu des années 1980, cette passion conduit Salle à collaborer avec plusieurs compagnies théâtrales. « Je pense que certaines de mes meilleures œuvres ont été réalisées pour la scène »⁵⁵⁵, confie-t-il. En 1985, il conçoit les décors et les costumes du ballet *The Birth of a Poet*, mis en scène par le pionnier de l'avant-garde Richard Foreman et interprété par Mikhail Baryshnikov. Entre 1986 et 2008, il collabore avec la chorégraphe Karole Armitage, alors sa compagne, à la création des décors et des costumes pour les productions de sa compagnie, *The Armitage Ballet* (fig.209, 210).

« Notre sensibilité commune était celle de la juxtaposition, des images en contrepoint d'un passage donné de la musique et de la danse. Le but, la partie artistique, le véritable travail, était de faire en sorte que ces intersections de la danse et de l'image aient un sens, mais d'une manière qui ne se prête pas nécessairement à une analyse logique »⁵⁵⁶.

Parallèlement, dans sa peinture, Salle cherche à instaurer un rythme syncopé et des correspondances inattendues entre lignes et formes, comparables aux accords d'un morceau de jazz ou aux voix polyphoniques d'une fugue (fig. 7, 8). « Je suis un peintre de la composition.

⁵⁵³ « I consider making my drawings and sculpture in my studio to be comparable to making one gigantic film ». *Idem*.

⁵⁵⁴ My painting is as close to improvisational theater as it's possible to be and still look like painting", SALLE, David, « Notes on my painting", *GalleriesNow*, 28 septembre 2016, [en ligne], <https://www.galleriesnow.net/notes-painting-david-salle/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵⁵⁵ David Salle cité dans ROSENBLUM, Robert, "80's Then David Salle Talks to Robert Rosenblum", *Artforum*, Mars 2003, p. 75

⁵⁵⁶ « Our combined sensibility was one of juxtaposition, images in coutnrepoint to a given passage in the music and dance. The goal, the art part, the real work of it, was to make these intersections of dance and image mean something, but in a way that didn't necessarily yield to logical analysis », *Ibid*.

Pour poursuivre l'analogie musicale, pensez à l'orchestration – l'art de choisir le bon instrument pour porter la ligne mélodique. Bois ou cuivres ?»⁵⁵⁷ résume-t-il.

Douglas Sirk et Vincente Minnelli comptent parmi les réalisateurs qui l'inspirent à explorer, par un langage pictural, ce que Gilles Deleuze disait de Minnelli : « une cosmologie pluraliste⁵⁵⁸, [...] où chaque monde, chaque rêve [...] est fermé sur soi, refermé sur tout ce qu'il contient, y compris le rêveur »⁵⁵⁹.

Lorsqu'il adapte la pièce théâtrale de Howard Korder, *Search and Destroy*, David Salle conçoit le film comme un hommage musical au réalisateur de *An American in Paris* (1951), Vincente Minnelli. Les dialogues, les regards et les gestes des acteurs dans *Search and Destroy* sont rythmés par la partition d'Elmer Bernstein, grand compositeur d'Hollywood ayant notamment travaillé pour Cecil B. DeMille dans *The Ten Commandments* et pour Vincente Minnelli dans *Some Came Running* (1958), film auquel la toile de Salle *Dean Martin in "Some Came Running"* (1991) fait subtilement référence (fig.211).

Riche en références « codées », cette œuvre est décrite par Salle comme « une formidable explosion d'information et de connaissances »⁵⁶⁰. À l'arrière-plan, il reproduit en grisaille une tapisserie de la Renaissance, œuvre d'un tisserand russe anonyme, dont l'image avait été publiée dans un magazine américain des années 1980. À cette réplique, qui constitue déjà la reproduction d'une « œuvre sans auteur », Salle superpose une seconde lecture : une allusion à la scène du bar de Smitty dans *Some Came Running* (1958). Dans cette séquence, Bama Dillert (Dean Martin), ancien joueur professionnel coiffé du fameux chapeau, que Godard évoquera plus tard dans *Le Mépris*, affronte au poker Dave Hirsh (Frank Sinatra) sous le regard amoureux de Ginnie Moorehead (Shirley MacLaine). (fig. 214) Parmi d'autres références « codées » que Salle dissémine dans son tableau, figure *La Poupée* (1934), sculpture érotique du surréalisme réalisée par Hans Bellmer (fig. 212). Sur la partie droite de la toile apparaît une image issue de la série *Ghost* (fig. 215), d'après une photographie que l'artiste réalise en 1992 représentant Beverly Eaby, danseuse et modèle de longue date, posant sous un drap blanc. Pour cette série, Salle utilise une caméra Kodak Instamatic, identique à celle maniée par Lemmy, le héros du film *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard (fig. 216). « Je pense qu'ils ont quelque chose en commun avec la cinématographie en noir et blanc des premiers films de la Nouvelle Vague —

⁵⁵⁷ « I am a compositional painter. To continue the musical analogy, think of orchestration – the art of choosing the right instrument to play the melodic line. Woodwind or brass? » *Idem*.

⁵⁵⁸ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p.134

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 85

⁵⁶⁰ David Salle cité dans MALCOLM, Janet, « Forty-One False Starts », *The New Yorker*, 11 juillet 1994, [en ligne], <https://www.newyorker.com/magazine/1994/07/11/forty-one-false-starts> [consulté le 25 septembre 2025]

la photographie primitive de Raoul Coutard pour les films de Godard au début des années 1960. Les premiers Truffaut, et même Jean Vigo avant eux »⁵⁶¹, précise l'artiste. Dans la partie gauche de la toile, une femme boit dans un verre, son expression évoquant l'iconographie des magazines érotiques. Des formes jaunes — bobines de films ou barres de musculation — apparaissent, l'une d'elles dotée d'yeux, d'une bouche et d'un nez, rappelant Pinocchio, personnage de Carlo Collodi réinterprété par Fellini et Walt Disney (fig.213). Son film procède d'une logique analogue : dialogues, images et musique s'y articulent comme les voix polyphoniques d'une composition. Adapter à l'écran une pièce déjà écrite, revient pour lui à organiser l'espace comme on compose une toile : il s'agit de placer les formes justes aux bons endroits. Ce cadre structurant lui permet d'expérimenter « la sensibilité de la peinture »⁵⁶² en y injectant ses préoccupations personnelles sans trahir l'œuvre initiale⁵⁶³.

2.1. *Search and Destroy* : le portrait des années 1980

« Drôle », avec « de merveilleux dialogues, de superbes scènes et des opportunités comiques »⁵⁶⁴ : cette remarque pourrait tout aussi bien s'appliquer à une toile de David Salle, si la peinture pouvait parler, bouger ou faire rire. Ayant grandi au rythme des numéros comiques de Mike Nichols et Elaine May, mais aussi des stand-ups de Woody Allen, un univers où l'humour flirte constamment avec la psychanalyse, Salle, malgré son apparente austérité, s'est toujours intéressé à la comédie et à la manière dont elle pouvait nourrir sa pratique picturale.

La citation placée en ouverture de ce chapitre est en réalité la réaction de David Salle à la pièce d'Howard Korder *Search and Destroy*, créée en 1990 (fig.217, 218) au South Coast Repertory de Costa Mesa (Californie), puis présentée en 1993 au Royal Court Theatre de Londres. Salle la découvre au début des années 1990, lors d'une représentation donnée au théâtre indépendant «Circle in the Square » à Manhattan. Comédie noire, la pièce de Korder raconte l'errance d'un entrepreneur obsédé par l'idée d'adapter au cinéma un best-seller écrit

⁵⁶¹ « I think they have something in common with the black and white cinematography of early New Wave movies – early, primitive Raoul Coutard photography for Godard's movies in the early 60s. Very early Truffaut, even Jean Vigo before them. The film stock then was lower contrast, and Coutard rarely bothered to light a scene – hence the even lower contrast. It became its own kind of glamorous, but it was as far away from Hollywood noir lighting as you could get ». SMALL, Rachel, David Salle, «In ghost colors», *Interview*, novembre 2013, [en ligne], <https://www.skarstedt.com/attachment/en/5a7db4e0a09a721a338b4568/News/5a7db521a09a721a338b5747> [consulté le 29 septembre 2025]

⁵⁶² David Salle cite dans ROSENBLUM, Robert, «'80's Then David Salle Talks to Robert Rosenblum», *Artforum*, Mars 2003, p. 74

⁵⁶³ TUTEN Frederic, «The famed painter's brush with a bigger canvas – the movie». *Interview Magazine*, mars 1995, p.108

⁵⁶⁴ David Salle cite dans TUTEN Frederic, «The famed painter's brush with a bigger canvas – the movie». *Interview Magazine*, mars 1995, p.106

par un gourou télévisuel. En 1993, la productrice new-yorkaise Ruth Charny, figure majeure du cinéma indépendant américain, propose à David Salle d'en réaliser l'adaptation cinématographique. Le peintre accepte et sollicite Michael Almereyda qui écrit le scénario, ainsi que Dennis Hopper, qui convainc à son tour Martin Scorsese de devenir producteur exécutif. « L'une des raisons pour lesquelles j'ai été attiré par le projet, se souvient Scorsese, c'est que je voulais voir ce que Salle ferait avec un film, avec un cadre qui bouge. Dans les rushes que j'ai regardés, il a fait des choses incroyables avec les surfaces et l'espace »⁵⁶⁵. La production est assurée conjointement par October Films, société indépendante new-yorkaise spécialisée dans la distribution de films d'auteur, et par Nu-Image.

Malgré un budget modeste de 1,5 million de dollars, la présence de Michael Almereyda au scénario et de Martin Scorsese à la production exécutive suffit à attirer un casting exceptionnel : Dennis Hopper, Christopher Walken, Ethan Hawke et John Turturro. Griffin Dunne, qui avait déjà interprété le rôle principal dans la pièce de Korder, incarne ce même personnage dans l'adaptation filmique. Avec de tels acteurs, Salle n'a pas besoin de s'attarder sur la construction psychologique ni sur la direction de jeu ; il peut se concentrer sur l'organisation visuelle du film — un assemblage qu'il décrit comme une « palette » où se combinent différents styles d'interprétation et diverses manières de produire du sens⁵⁶⁶.

« Je ne voulais pas vraiment faire un film avec des acteurs amateurs ou des artistes de la performance. Ce genre d'approximation ne m'intéresse pas vraiment. Je m'intéresse à ce que font les acteurs au sens traditionnel du terme, à savoir créer quelque chose à partir du langage, du temps et de l'espace. Il me fallait des acteurs qui soient, comme une force de la nature, des êtres réels. Des gens capables de prendre un texte, de prendre quelques lignes et d'en faire quelque chose qui ne soit pas seulement excentrique ou ironique, mais qui soit excentrique, ironique, stupéfiant, et en même temps réel et émouvant »⁵⁶⁷.

2.1.1. Rêver grand

⁵⁶⁵ McGEE, Celia, "A David Salle diptych : Now he's a Filmer Maker", *The New York Times*, 27 mars 1994, [en ligne], <https://www.nytimes.com/1994/03/27/archives/film-a-david-salle-diptych-now-hes-a-film-maker.html> [consulté le 1 octobre 2025]

⁵⁶⁶ David Salle: « With Chris Walken combined with John Turturro and Griffin Dunne — I've already got on my palette, so to speak, a certain kind of collage of acting styles and ways of making meaning". TUTEN Frederic, *Idem*.

⁵⁶⁷ « I didn't really want to make a film with amateur actors or performance artists. I basically have no interest in that kind of approximation. I'm interested in what actors do in the traditional sense of making something out of language and time and space. I had to have actors who were, like a force of nature, the real thing. People who could take a text, take some lines, and make something out of it that is not just eccentric or ironic, but that is eccentric, ironic, flabbergasting, and at the same time real and moving », *Idem*.

Martin Mirkheim, entrepreneur de spectacles minables, doit des milliers de dollars d'impôts à l'État de Floride. Lorsqu'un inspecteur du fisc, interprété par Martin Scorsese, dans sa brève et unique apparition dans le film, lui expose l'ampleur de sa situation catastrophique, Martin rétorque avec désinvolture : « les impôts ne font pas partie de mes priorités » (fig.220). Depuis qu'il a découvert *Daniel Strong*, un roman écrit par le gourou télévisuel et auteur de manuels de développement personnel Dr Luthor Waxiling (incarné par Dennis Hopper) (fig.221) il n'a plus qu'une obsession : adapter ce livre, objectivement ridicule, au cinéma. Divorcé et endetté, mais porté par son obstination, Martin part à la recherche du Dr Luthor Waxiling afin d'obtenir auprès de lui les droits d'adaptation.

Écrite au début des années 1990 — ces « années de peur »⁵⁶⁸, selon Frederic M. Winship —, la pièce de Korder propose une satire de la décennie précédente, où succès, argent et pouvoir deviennent synonymes. « David comprend très bien ce qu'étaient les années 80, et son instinct l'a poussé à sortir le film de cette période de prospérité pour le placer dans l'ère qui a suivi, lorsque les gens se sont retrouvés perdus, à mi-chemin de la route et en panne d'essence, commente l'un des producteurs du film, Dan Lupovitch. Leur peur de la médiocrité les a rattrapés. Ces personnages cherchent à faire quelque chose qui les inscrira dans l'histoire »⁵⁶⁹.

C'est en effet au cours de ces mêmes années que la carrière de David Salle, tout comme celles de ses contemporains Eric Fischl, Julian Schnabel, Jeff Koons ou Robert Longo, a atteint son apogée. À l'instar de Martin dans *Search and Destroy*, ces jeunes artistes venus de province — à l'exception de Schnabel et Longo — se sont installés à New York, berceau et théâtre de la réussite. « Quand je pense à *Search and Destroy*, je pense à David et aux années 1980 »⁵⁷⁰, confie Lupovitch. Le parallèle entre Martin et David Salle s'impose naturellement : tous deux quadragénaires, ils partagent une même obsession — Martin, celle d'adapter un livre à succès ; Salle, celle de transposer la peinture à l'écran. (fig.222)

⁵⁶⁸ « Working from the premise that the 1990s is the decade of fear, playwright Howard Korder has written a malicious comedy about the debasement of the American Dream that is as baffling as it is entertaining”. WINSHIP, Frederick M., “Search and Destroy’ brings a parable of the 90s to Broadway”, *UPI*, 3 mars 1992, [en ligne], <https://www.upi.com/Archives/1992/03/03/Search-and-Destroy-brings-a-parable-of-the-90s-to-Broadway/6461699598800/> [consulté le 25 septembre]

⁵⁶⁹ Dan Lupovitz: « What the 80’s was, David understand very well, and his instinct was to move the movie out of that boom time into the era that came after, when people found themselves lost, halfway down the road and out of gas. Their fear of being mediocre caught up with them. These characters are looking to do something that will write them into history ». McGEE, Celia, “A David Salle diptych : Now he’s a Filmer Maker”, *The New York Times*, 27 mars 1994, [en ligne], <https://www.nytimes.com/1994/03/27/archives/film-a-david-salle-diptych-now-hes-a-film-maker.html> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵⁷⁰ McGEE, Celia, “A David Salle diptych : Now he’s a Filmer Maker”, *The New York Times*, 27 mars 1994, [en ligne], <https://www.nytimes.com/1994/03/27/archives/film-a-david-salle-diptych-now-hes-a-film-maker.html> [consulté le 25 septembre 2025]

Né dans une petite ville du Kansas, David Salle s'installe à New York dans les années 1970 où il bâtit une carrière digne d'une star de cinéma. Son parcours, « de la campagne agricole à la ville du clinquant et à la cosmopole »⁵⁷¹, illustre parfaitement cette réussite « à l'américaine ». Après avoir été chroniqueur dans les revues artistiques new-yorkaises, Salle expose bientôt dans les galeries les plus en vogue — Gagosian, Mary Boone, Leo Castelli — et fréquente le monde du showbiz. Dans son autobiographie, Eric Fischl évoque, par exemple, une soirée new-yorkaise des années 1980 organisée par David Salle, où l'on croisait Sean Penn et Madonna⁵⁷².

À cette époque, les collectionneurs s'arrachent les toiles comme des actions en Bourse : une peinture vendue 250 000 dollars en 1979 pouvait se revendre plus d'un million six ans plus tard.

Les règles de réussite de Dr Luthor Waxiling, maximes censés à encourager dans le chemin de la réussite — « La force n'a pas besoin d'excuse » ou « le passé ne sert à rien » ou la réplique « I am what I am saying what I am » (« Je suis ce que je dis que je suis »), répétée presque hypnotiquement par tout au long du film — pointent avec sarcasme vers la conscience de l'apparence, portée par l'essor de la télévision, où chacun pourrait aspirer à son « quart d'heure de célébrité », selon la célèbre formule d'Andy Warhol. Lorsque David Salle et Robert Longo se lancent dans la réalisation de leurs films, sans véritable expérience pratique mais forts de leurs acquis théoriques, ils parviennent à s'y affirmer en laissant leurs hésitations hors du plateau. « J'ai pu faire ce film en déclarant que je faisais un film, dit David Salle. Et à un certain niveau, je suis sûr que les gens étaient profondément sceptiques, mais à un autre niveau, toute l'industrie du cinéma fonctionne par croisements d'improbabilités qui deviennent des certitudes. Puisque tout dans l'industrie du cinéma est pure fantaisie, qu'est-ce qu'une fantaisie de plus ? »⁵⁷³ Longo partage cette vision en citant l'écrivain Kurt Vonnegut : « nous sommes ce que nous prétendons être »⁵⁷⁴ :

⁵⁷¹ « This is roughly the archetype for the trajectory of making it in America: from farm country to tinsel town to cosmopolis. It is somehow a fitting twist that the experience of seeing a Salle show is like seeing a movie in which the screen itself is the star ». LIEBMANN, Lisa, « Harlequinade for an empty room: on David Salle », *Artforum*, février 1987

⁵⁷² « Outre le décor moderniste et élégant, la soirée de David comprenait un buffet de traiteur et le brouhaha des conversations polies et des cristaux qui s'entrechoquent doucement. Sean Penn et Madonna se prélassaient à proximité ». Original: « In addition to the sleek modernist decor, David's affair boasted a catered buffet and the moneyed din of polite conversation and gently clinking crystal. Sean Penn and Madonna lounged nearby, fr : FISCHL, Eric, STONE, Michael, *Bad Boy: My life on and off the canvas*, New York, Crown Publishers, Kindle edition, 2013, p.176

⁵⁷³ « I was able to make the film by declaring that I was making a film. And on a certain level, I'm sure people were deeply skeptical, but on another level the whole film business operates by intersections of improbabilities that become certainties. Since everything in the film business is total fantasy, what's one more fantasy? ». TUTEN Frederic, *op.cit.* p.109

⁵⁷⁴ Robert Longo fait référence à une expression de Kurt Vonnegut « We are what we pretend to be, so we must be careful about what we pretend to be. »

« Il y a une citation de Kurt Vonnegut que j'aime bien, [...] quelque chose qui dit que lorsqu'on prétend être quelqu'un assez longtemps, un jour on devient cette personne. J'espérais que ce serait le cas pour cette expérience. Parce que tout d'un coup, je réalise un film et je me dis en silence : "Attendez une minute, je ne sais vraiment pas comment faire ça ! P*****, où est-ce qu'on met ces caméras ?" C'est comme se réveiller d'un rêve et se rendre compte qu'on fait du vélo sans guidon »⁵⁷⁵

Derrière *Search and Destroy*, David Salle esquisse également un portrait du milieu artistique lui-même : « chaque personnage du film est d'une manière ou d'une autre de représenter soit un artiste en difficulté ou en quête de succès, soit un destructeur de critiques »⁵⁷⁶. Martin, par exemple, incarne le stéréotype du créateur rêveur, « tête dans les nuages », détaché des réalités pragmatiques. Sous la direction de Salle, les personnages de la pièce de Korber acquièrent une dimension plus grotesque, registre qu'il exploite également dans son travail pictural.

« J'ai toujours dit, en parlant d'art, que la seule chose qui m'intéressait vraiment était la comédie »⁵⁷⁷, confie-t-il. Bien qu'il s'agisse d'une adaptation d'une pièce de théâtre, Salle y introduit une lecture profondément personnelle : « Cela influence la manière dont les personnages sont interprétés. Il y a beaucoup de choses intimes dans ce film, mais elles sont enfouies, logées dans la surface très tendue de l'œuvre — en tant que film, en tant que divertissement. Et j'espère que c'en est un. »⁵⁷⁸ Alors que Robert Longo cherchait à exercer un contrôle excessif sur le tournage de son film, David Salle a accordé une large liberté à son équipe.

« À un certain niveau, on ne peut pas contrôler ce que fait l'aquarelle ! Je dirais que l'impression de contrôle absolu dans l'art n'est qu'un mythe de plus à démanteler. Et l'intérêt de faire un film n'est pas le contrôle ou l'absence de contrôle. L'intérêt de faire un film est la forme du film. Je vois la forme de

⁵⁷⁵ « Well, there's a Kurt Vonnegut quote I like, something about when you pretend to be someone long enough, one day you'll be that person. I was hoping that'd be true of this experience. 'Cause all of a sudden I'm directing a movie and quietly going, Wait a minute, I really don't know how to do this! Holy shit, where do we put these cameras? It's like waking up out of a dream and realizing you're riding a bike without any handlebars ». VAN BAKEL, "Remembering Johnny. William Gibson on the making of Johnny Mnemonic", *Wired*, 1 juin 1995, [en ligne], <https://www.wired.com/1995/06/gibson-4/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵⁷⁶ « On a certain level, it's a film about artists and critics. Every character in the film is in some way either a failed or a striving artist, or a critic-destroyer ». TUTEN Frederic, "The famed painter's brush with a bigger canvas – the movie". *Interview Magazine*, mars 1995, p.109

⁵⁷⁷ TUTEN, Frederic, *op.cit.* p. 108

⁵⁷⁸ « That's very private. No one in the general audience will see that, nor should they. It's something that informs how the characters are played. A lot of personal stuff is there, but it's submerged, lodged in the very taut surface of the film as a film, as entertainment. And it is, hopefully, entertainment ». TUTEN Frederic, *op.cit.*, p. 109

la réalisation cinématographique de la même manière que je vois la forme de la peinture ou la forme de la production scénique.⁵⁷⁹».

Tandis que Longo était profondément affecté par l'échec commercial de son film, David Salle n'a jamais exprimé ni regret ni frustration à l'égard de son expérience cinématographique. La différence réside sans doute dans la nature même du projet. *Search and Destroy* relève davantage d'un film « entre copains », conçu pour le plaisir, que d'une véritable entreprise commerciale. Comme l'a écrit Peter Rainer dans le *Los Angeles Times*, « la seule façon de prendre ce film au sérieux est de le prendre à la légère »⁵⁸⁰, une remarque qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à certaines de ses toiles.

Chapitre 3. Une peinture « fabriquée »

Après avoir étudié les trajectoires de peintres ayant, même ponctuellement, endossé le rôle de réalisateur — à la fois par jeu et comme une forme de quête personnelle —, nous examinons, dans le même chapitre, comment ce besoin de narration s'exprime à travers des dispositifs préparatoires complexes.

À partir de *Krefeld Project* (2003–2004) et de son extension *Krefeld Redux* (2004–2006), jusqu'à *Hotel Stories* (2023–2024), Éric Fischl articule ses toiles en ensembles thématiques mettant en scène la routine conjugale et les instants les plus prosaïques du quotidien. Chaque peinture — ouverte à une pluralité d'interprétations — peut être appréhendée isolément ou en regard de celles qui l'entourent au sein d'une même série. Il en émerge un récit « polymorphe »⁵⁸¹, susceptible de commencer et de s'achever sur n'importe quelle image.

Si l'on adopte une grille de lecture cinématographique, cette dynamique s'apparente à celle de la « série feuilletonnante », qui se distingue du film par son caractère partiellement clos :

⁵⁷⁹ « On a certain level, you can't control what watercolor does! I would say that the impression of absolute control in art is just one more myth to dismantle. And the point about making a film is not control or lack of control. The point of making a film is the form of film. I see the form of film making in the same way that I see the form of painting or the form of stage production ». TUTEN Frederic, "The famed painter's brush with a bigger canvas – the movie". *Interview Magazine*, mars 1995, p.109

⁵⁸⁰ RAINER, Peter, "Movie review : "Search and Destroy": A Dark comedy with punch", *Los Angeles Times*, 5 mai 1995, [en ligne], <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-05-05-ca-62541-story.html> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵⁸¹ « Aujourd'hui, c'en est fini de l'hégémonie du cinéma, nous sommes à l'ère du transmédia. Et le récit est devenu polymorphe : une histoire peut commencer dans une série télévisée, se poursuivre sur un site Internet grâce à de petits films – des « minisodes » – qui la complètent, puis être déclinée graphiquement sur un autre support ». GAUDREAU, André, JOST, François, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3 édition revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017

certaines lignes narratives se résolvent à la fin de chaque épisode⁵⁸², tandis que d'autres demeurent ouvertes, appelant de nouveaux développements. Jost et Gaudreault soulignent par exemple que, dans ce type de construction, un épisode peut s'achever sur la mort apparente d'un héros que l'on retrouve pourtant vivant au début du suivant⁵⁸³.

1. Eric Fischl : aux origines du psychological storytelling

Dès ses débuts, la peinture d'Eric Fischl est structurée par la narration. Dans ses écrits, l'artiste revient sur la genèse de certains tableaux, décrivant avec précision l'élaboration des situations et la constitution des personnages ; ces descriptions prennent parfois la forme d'une véritable écriture scénaristique.

Cette démarche prend ses racines durant ses années d'études à CalArts, où il affirme son rejet d'un enseignement basé sur les pratiques conceptuelles : vidéo, performance et installation, tandis qu'aucun cours de dessin ni d'anatomie n'est proposé. Ce manque, loin de freiner son parcours, devient au contraire un moteur dans la recherche de son style.

« Selon le dogme de l'époque, la peinture ne devait pas être autre chose qu'elle-même — ses matériaux, ses formes, ses lignes et ses couleurs. Pas d'astuces de perspective ou de mimesis. Pas de métaphores ou de tropes évidents. Pas de prétention narrative, pas d'allusions littéraires ou historiques, pas de citations. Ce que vous avez vu, c'est ce que vous avez obtenu — brut, direct et authentique. Le problème, c'est que je voulais raconter des histoires. Sans le savoir, mon approche de la peinture était psychologique et historique, et non formaliste ». ⁵⁸⁴

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Idem.*

⁵⁸⁴ « According to the dogma at the time, painting was not supposed to be about anything other than itself—its materials, shapes, lines, and colors. No tricks of perspective or mimesis. No metaphors or obvious tropes. No narrative pretense, no literary or historical allusions, no quotes. What you saw was what you got—raw, direct, and authentic. “The problem was I wanted to tell stories. Without really knowing it, my approach to painting was psychological and historical, not formalist ». FISCHL, Eric, STONE, Michael, *Bad Boy: My life on and off the canvas*, p. 61

À sa sortie de CalArts, Fischl est invité à enseigner au prestigieux Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) à Halifax, au Canada, une institution qui, à l'instar de l'école californienne, est fortement imprégné par l'art conceptuel. C'est là qu'il rencontre Bruce Ferguson, critique d'art et écrivain, futur directeur de la Dalhousie Art Gallery, qui deviendra un ami proche de l'artiste et jouera un rôle déterminant dans son évolution stylistique et sa carrière.

En 1974, Ferguson organise la première exposition personnelle de Fischl dans sa galerie à Halifax, puis, dix ans plus tard, sa première rétrospective. À cette époque, le peintre cherche encore son style pour extérioriser ses émotions et ses angoisses. Sous l'influence et sur les conseils de Ferguson, il s'éloigne progressivement de l'abstraction pour orienter son œuvre vers la figuration et vers ce qui deviendra la marque de son style, qu'il désignera comme « *psychological storytelling* ». « Je n'étais pas du tout à l'aise pour exprimer des sentiments sans en connaître la source, confie l'artiste. J'avais besoin de relier la cause à l'effet. J'avais besoin de contrôler la situation. J'avais besoin d'un récit »⁵⁸⁵.

Le récit se met en place dès ses premières œuvres sur papier glassine, représentant une famille de pêcheurs, dans lesquelles apparaissent les personnages-prototypes de ses travaux ultérieurs. (fig.223,224) La translucidité du papier crée l'illusion du mouvement, d'une temporalité narrative et d'une profondeur spatiale. Ces recherches s'approfondissent à partir des années 1980, notamment dans une série de *Multipanel Paintings* : de grands polyptyques composés de toiles de formats variés, chaque panneau fonctionnant comme une séquence cinématographique. Cette approche séquentielle se retrouve ensuite dans la série *Travel of Romance*, récit en images de la vie d'une femme dont chaque toile constitue le fragment d'une journée (fig.225, 226). Ces investigations autour de la peinture comme vecteur de récit trouvent leur aboutissement dans le *Krefeld Project* (2003–2004) (fig.229). Réalisée à partir d'un tournage photographique avec deux acteurs professionnels, cette série met en scène la routine d'un couple dans le huis clos d'un appartement.

1.1. *Krefeld Project* : le mise en scène de la routine d'un couple

⁵⁸⁵ « I was not at all comfortable with expressing feelings without knowing their source. I needed to connect cause and effect. I needed to be in control. I needed a narrative », FISCHL, Eric, STONE, Michael, *op.cit.*, p. 86

« Je commence toujours une peinture de la même manière, que j'utilise des photos trouvées ou des photos que j'ai prises. Je pars toujours à la recherche des causes : pourquoi ces personnes agissent-elles ainsi ? Est-ce lié à ce qu'elles sont, à l'endroit où elles vivent, à celui où elles se trouvent ? »⁵⁸⁶

Le tournage se déroule au Museum Haus Esters, situé à Krefeld, en Rhénanie-du-Nord-Westphalie. Construit en 1928 par l'architecte du Bauhaus Ludwig Mies van der Rohe pour la résidence privée de l'industriel de la soie Josef Esters, devient à partir de 1978 un lieu d'expositions temporaires.

Le Museum Haus Esters redevient, pour le temps du tournage que dirige Éric Fischl, une résidence privée : il sert de cadre à un appartement imaginé par l'artiste pour y accueillir ses deux personnages. Les intérieurs, meublés de quelques pièces issues de la collection Barcelona de Mies van der Rohe — conçue à l'origine pour le pavillon allemand de l'Exposition internationale de Barcelone en 1929 — composent le décor de cette mise en scène. Celle-ci est complétée par des meubles achetés par l'artiste chez Schroer.

Une fois ce cadre posé, l'enjeu véritable consiste à interagir avec les acteurs et à leur fournir des indications pour la mise en situation. Ne disposant pas d'expérience préalable en réalisation, Fischl sollicite les conseils de son ami Steve Martin. Celui-ci lui suggère : « Il faut leur donner un problème à résoudre, ils adorent cela. Propose-leur une situation, par exemple : “Une fille veut lui emprunter 500 dollars, mais elle ne veut pas lui dire pourquoi.” »⁵⁸⁷

Inspiré par ces conseils, Fischl prend plaisir à son rôle de réalisateur, proposant aux acteurs des situations qui leur servent de point de départ pour l'improvisation. L'une d'elles met en scène un couple de retour d'une soirée : « Ils sont en tenue de soirée. Il est ivre, elle espère qu'ils pourront faire l'amour. Mais il sort pour aller aux toilettes. Je lui ai dit : “Écoute, enlève tes vêtements, mets-toi dans le lit. Tu es un animal sauvage. Quoi que tu fasses, ne la laisse pas entrer dans le lit.” »⁵⁸⁸ (fig.231, 232)

Pendant que les acteurs résolvent les situations imposées, Fischl les observe attentivement, capturant avec son appareil photo des situations émergentes à travers les gestes, la mimique, les regards et les émotions. Il raconte que parfois le jeu devient si authentique qu'il oublie de déclencher l'appareil, fasciné au point de rester bouche bée devant la performance. Par ailleurs,

⁵⁸⁶« I always begin a painting the same way, whether I'm using photos I've found or ones I've taken. I always start by looking for causes: Why are people acting this way? Does It have to do with who they are, where they live, where they are? ». MARZORATI, Gerald, “Interview with Eric Fischl. I whill not think bad thoughts”, *Parkett*, vol. 5, 1985, p. 25

⁵⁸⁷ Discussion avec Eric Fischl

⁵⁸⁸ *Ibid.*

ne comprenant pas l'allemand, il n'accorde pas d'attention aux dialogues mais au langage du corps, qui donne sa forme à la série.

« Tout ce qui m'intéresse, c'est d'essayer d'obtenir ce que je pense être une réalité du langage corporel - une certaine impression que ces personnes sont dans la même pièce et qu'elles réagissent les unes aux autres. Je ne me souciais pas de tous ces autres trucs »⁵⁸⁹.

2. Peinture de la télé réalité

« Je voulais photographier ces personnes comme si elles vivaient dans cette maison [...] de sorte qu'il y aurait une "peinture de la télé réalité" »⁵⁹⁰, commente Fischl à propos de la genèse du projet. Alors que ses œuvres antérieures multipliaient des points de vue subjectifs et plaçaient le spectateur dans la posture du voyeur involontaire, *Krefeld Project* opère un renversement : Fischl scénarise la vie intime d'un couple et l'impose au regard.

Cette logique s'inscrit dans le phénomène de l'essor des webcams à partir du milieu des années 1990 et, plus tard, des sites Internet amateurs diffusant en continu des fragments de vie quotidienne. On y voit des hommes et des femmes « ni beaux, ni laids », accomplissant sans relâche les mêmes gestes — travailler sur l'ordinateur, manger, regarder la télévision, dormir. Leur vie apparaît « sans événement [...] ni heureuse ni malheureuse, sans passé et sans avenir », vouée à une répétition « ad vitam aeternam — et ad nauseam »⁵⁹¹.

Comme l'observe le réalisateur et historien de l'art Olivier Asselin, ces dispositifs, bien que dépourvus de toute dimension sexuelle explicite, éveillent néanmoins une curiosité relevant du désir voyeuriste. Ils ne donnent pas à voir une sexualité « refoulée, comme dans les névroses, ni forclosée, comme dans les psychoses », mais une sexualité « déniée, comme dans

⁵⁸⁹ « All I'm interested in is trying to get some, what I think are, reality of body language—some sense that these people are in the same room together, reacting to each other. I didn't care about all that other stuff ». HOMES, A.B., « Interview with Eric Fischl », *Bomb Magazine*, 26 octobre 2005, [en ligne], <https://bombmagazine.org/articles/eric-fischl-1/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁵⁹⁰ « My idea was that I would photograph these people as if they lived in this house. I would then put the paintings back in the room where the actions took place, so there would be sort of "reality painting TV show. » HOMES, A.B., *op.cit.*

⁵⁹¹ ASSELIN, Olivier, « La star et le prisonnier. Les dispositifs d'autosurveillance et de spectacularisation de soi sur Internet », dans BÉGIN, Richard, DUSSAULT, Myriam, DYOTTE, Emmanuelle, *La circulation des images : médiation des cultures*, Paris, Budapest, Kinshasa, L'Harmattan, 2006, p. 11

les perversions », proposant ainsi une « érotique courtoise ou puritaine, qui sexualise la distance ou le voile, bref l'obstacle »⁵⁹².

La tendance à davantage de « transparence »⁵⁹³, évoquée par Burgin et Grusin comme un vecteur de l'hypermédiatisation, trouve dans le phénomène de la télé réalité son exemple le plus frappant, illustrant l'univers des *simulacres et de la simulation* analysée par Jean Baudrillard. Ces nouvelles hétérotopies, où « les choses se doublent de leur propre scénario »⁵⁹⁴ sont construites selon le principe « plus réel que le réel ; c'est ainsi qu'on abolit le réel »⁵⁹⁵.

Baudrillard, puis François Jost, ont souligné l'analogie entre ces nouvelles formes de communication et le mythe⁵⁹⁶, en raison du caractère ambivalent qu'elles partagent. À l'instar du mythe, la télé réalité fonctionne à la fois comme miroir du monde et comme projection sur celui-ci. En imitant les attitudes sociales, elle produit à son tour des échantillons de nouvelles tendances à suivre. À la fois hyperréelle et fictive, elle repose sur un pacte implicite avec le public : ce dernier suspend son incrédulité et s'implique dans le récit, tout en conservant la conscience qu'il s'agit d'une mise en scène — posture résumée par la formule : « Je sais bien, mais quand même »⁵⁹⁷.

Krefeld Project s'inscrit donc dans la redéfinition des notions d'extimité et d'intimité⁵⁹⁸, réinvesties notamment par le psychiatre Serge Tisseron. Contrairement aux médias traditionnels, écrit-il, Internet se centre d'abord sur « l'expression des espaces privés des individus »⁵⁹⁹. Reprenant un postulat formulé par Joël Birman, qui paraphrase Descartes, Tisseron propose une reformulation : « Je vois et je suis vu, donc je suis »⁶⁰⁰. Ainsi, les «sujets» ne sont plus seulement des « victimes de la discipline », comme l'avait montré Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, mais deviennent les acteurs de leur propre enfermement spéculaire et panoptique⁶⁰¹.

⁵⁹² ASSELIN, Olivier, *op.cit.*, p. 13

⁵⁹³ BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *Remediation: understanding new Media*, Cambridge, Mass, London, The MIT Press, 2000

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 11

⁵⁹⁵ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 121

⁵⁹⁶ « La télé réalité est un mythe qui s'est appuyé sur une certaine conception de la réalité et qui l'a conservée, malgré les nombreux changements de formats qui l'ont fait perdurer ». JOST, François, *Télé-réalité*, Paris, Cairn, 2020

⁵⁹⁷ BAUDRILLARD, Jean, *op.cit.*, p. 122

⁵⁹⁸ *L'Intimité surexposée* (Paris : Ramsay, 2002) ou encore « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88(1), 2011

⁵⁹⁹ TISSERON, Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, n°88(1), 2011, p. 83

⁶⁰⁰ *Ibid.* Voir aussi BIRMAN, Joël, « Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question ». Dans AUBERT, Nicole, HAROCHE, Claudine, *Les tyrannies de la visibilité : Être visible pour exister ?*, [en ligne], <https://shs.cairn.info/les-tyrannies-de-la-visibilite--9782749213507-page-39?lang=fr&tab=premieres-lignes> [consulté le 26 septembre 2025].

⁶⁰¹ TISSERON, Serge, *op.cit.*, p. 84

En observant des individus évoluer dans un espace clos, le spectateur se trouve immergé dans l'intimité d'autrui, au point que regarder la vie des autres tend à se substituer à la sienne propre. Ces transformations, amorcées au tournant du XXI^e siècle, annoncent les pratiques numériques et les formes d'auto-mise en scène qui marqueront les générations suivantes, en particulier la génération Z, façonnée par l'essor des réseaux sociaux et par un désir croissant d'exposer l'intimité au regard d'autrui (fig.227).

Alors que Fischl se contentait de prises de vue photographiques sans recourir à un véritable dispositif cinématographique, Jonathan Wateridge (*Group Series*, 2007-2008 ; *Another Place*, 2009) et François Boisrond (*Uniformes*, 2016 ; *Vie des saints*, 2017) adoptent une démarche plus élaborée, proche d'un tournage de film indépendant.

2.1. Jonathan Wateridge. « Fictions élaborées avec des coutures visibles »⁶⁰²

C'est par la complexification de son approche que Jonathan Wateridge parvient à surmonter la crise picturale qui marque la fin de son cursus à la Glasgow School of Art — une période de doute qui s'étend sur près de quinze ans. Lorsqu'il revient à la peinture, il adopte une méthode de travail entièrement renouvelée, fondée sur l'accumulation d'éléments, la mise en scène et, plus tard, sur la réalisation de tournages destinés uniquement à préparer et structurer la base de ses œuvres picturales. Il revendique d'ailleurs une passion profonde pour le cinéma et le théâtre, nourrie dès ses années d'études à Glasgow : « Je regarde certainement plus de films que je ne vois d'expositions de tableaux »⁶⁰³, confie-t-il.

Après avoir quitté la Zambie à l'âge de dix-neuf ans, il s'installe en Écosse et intègre la Glasgow School of Art. Pendant son temps libre, il fréquente assidûment le Glasgow Film Theater, salle de cinéma indépendante fondée en 1939 et accueillant chaque année le Glasgow Film Festival. Dans un entretien, il revient sur cette période fondatrice, véritable éducation cinématographique :

« J'y allais tous les jours en skate. C'était mon apprentissage du cinéma. J'y ai découvert Fellini, Antonioni... Ces réalisateurs m'ont ouvert à une approche de la narration visuelle, à l'idée que chaque image porte en elle une histoire. J'avais envie de faire des films, mais j'ai réalisé que mon désir dépassait ma compréhension du métier. Il ne suffit pas de vouloir, il faut aussi savoir comment créer. »⁶⁰⁴

⁶⁰² Discussion avec Jonathan Wateridge

⁶⁰³ BENHAMOU-HUET, Judith, "Wateridge, vrai peintre, faux cineaste", *Le Point*, 28 juillet 2011, [en ligne], https://www.lepoint.fr/arts/wateridge-vrai-peintre-faux-cineaste-28-07-2011-1358819_36.php [consulté le 26 septembre 2026]

⁶⁰⁴ Entretien avec Jonathan Wateridge. Annexe, p. 46

Quant à la peinture, celle qui l'intéressait — figurative, hyperréaliste, de formats spectaculaires — n'avait aucune place dans le paysage artistique de l'époque. Il tente alors les pratiques conceptuelles, mais comprend rapidement qu'elles ne le séduisent pas : « Le type de peinture que je voulais faire était et restera toujours un anachronisme. Il m'a fallu du temps pour comprendre que cette obsolescence rendait l'art d'autant plus fascinant »⁶⁰⁵, explique-t-il.

N'ayant pas achevé son cursus à la Glasgow School of Art, Wateridge abandonne la peinture pendant quinze ans. Pendant cette période, il travaille comme illustrateur et réalise des maquettes de bâtiments au sein de l'entreprise familiale.

2.1.1. Retour à la peinture par le cinéma

Le retour de Jonathan Wateridge à la peinture s'accompagne de procédés techniques complexes, révélant à la fois son attachement au cinéma et son intérêt pour la tradition de la peinture d'histoire, le paysage romantique et le photoréalisme. Il cherche ainsi à explorer de nouveaux effets visuels et optiques, dans l'objectif de renouveler et de redéfinir le médium pictural.

Sa réapparition sur la scène artistique est marquée en 2006 par l'exposition « On a Clear Day You Can See Forever », présentée à la galerie David Risley de Copenhague. L'artiste propose une série de toiles de grand format figurant des crashes d'avion au sein de paysages arctiques ou de jungles amazoniennes. Dans *Jungle Scene With Plane Wreck* (2006), le spectateur découvre une scène de forêt tropicale où un avion, disloqué, repose au milieu de la végétation (fig.233).

La teinte de l'avion et sa position partiellement immergée dans la végétation épaisse, laissent penser à un accident ancien ; on s'attend à ce que, avec le temps, l'épave se confonde avec la jungle. En 2007, Wateridge propose une nouvelle version de ce tableau, élargissant la composition à près de quatre mètres de long (fig.234). Il recadre alors l'image pour la recentrer sur l'épave, qui paraît cette fois-ci dotée d'un relief.

Si les deux tableaux paraissent similaires à première vue, chacun recourt à des solutions plastiques distinctes, témoignant d'une volonté d'appliquer à la peinture des nouveaux traitements empruntés à la photographie et au cinéma. La série de 2006 se distingue par une technique singulière : l'artiste peint à l'huile sur de larges plaques de plexiglas superposées,

⁶⁰⁵ *Ibid.*

conférant au tableau une profondeur de près de vingt centimètres. Cette stratification produit un effet de mouvement, perceptible dans *Seascape with Wrecked Battleship* (fig.235), où les eaux tourmentées semblent entraîner le naufrage du navire ; dans *The Wreck of the Constitution* (fig.236), où l'épave paraît se dissoudre dans les flots ; ou encore dans *Jungle River Landscape with Plane Wreck*, où la brume matinale semble envelopper le paysage. Ces dispositifs imposants rappellent les dioramas ou les caissons lumineux, éclairés de l'intérieur à la manière des supports publicitaires ou des écrans LCD, que Jeff Wall utilisait dans ses premières œuvres à la fin des années 1970 (fig.237). Chez Wateridge, c'est le sujet même qui assure la continuité entre la représentation picturale et l'image cinématographique : celui de la catastrophe.

Cette thématique renvoie à l'idée du sublime, illustrée visuellement par les paysages romantiques allemands des XVIII^e et XIX^e siècles, par les tableaux de Frederic Church (fig.238), ainsi que par le film catastrophe et la science-fiction. La seconde version du tableau évoque, par exemple, une séquence de *Jurassic Park III* (2001) de Joe Johnston. Dans ce troisième volet, un immense Spinosaurus provoque le crash d'un avion qui s'écrase sur l'île fictive d'Isla Sorna, au milieu de l'océan Pacifique, laissant les passagers au cœur d'une jungle peuplée de dinosaures.

La différence entre les deux versions tient également au nouveau procédé adopté par Jonathan Wateridge. Délaissant progressivement le plexiglas au profit de la toile traditionnelle, il met l'accent sur une préparation plus complexe et plus élaborée de l'œuvre picturale. Pour cette toile, il construit dans son atelier une maquette d'avion, qu'il fait ensuite s'écraser en recourant aux techniques d'effets spéciaux (SFX), techniques pratiques héritées du cinéma (maquettes, explosions réelles, décors truqués, etc.). Ces procédés se distinguent des effets visuels (VFX), réalisés en postproduction grâce aux images de synthèse, aux incrustations numériques et aux effets 3D, qui ne peuvent pas être filmés directement.

C'est ce dispositif qui confère à l'avion représenté une qualité d'« élément étranger » au sein de l'image :

« J'ai commencé cette peinture en réalisant un modèle réduit de la scène ; j'ai construit un avion, je l'ai démolì et j'ai travaillé directement à partir de la miniature. Cela me permet de penser à mon travail par rapport à la cinématographie. Comme pour la réalisation d'un film, je peux composer l'image et diriger l'éclairage comme je l'entends. »⁶⁰⁶

⁶⁰⁶ « My paintings construct images you feel you could have seen before. They play on a sense of the familiar. *Jungle Scene With Plane Wreck* is the last painting from a series of landscapes of forgotten disasters that were originally inspired by zoological habitats and dioramas, or the painted backdrops you see in museum displays. It's essentially a B-movie aesthetic meets the Sublime. They all contain wrecks of obsolete modernist engineering

Ce processus de transposition des méthodes cinématographiques renforce le parallèle avec la démarche de Jeff Wall, pour qui l'image « fait l'objet d'une préparation, celle-ci pouvant aller de modifications minimales à la construction entière de décors, à la création de costumes, d'objets, etc. »⁶⁰⁷

3. Le théâtre du décalé

« J'apprécie la notion brechtienne selon laquelle, dans un contexte théâtral, la seule réalité réside dans l'interprétation du texte et non dans son sujet, explique Jonathan Wateridge. Cela dit, je ne veux pas que les images paraissent trop conscientes ou trop ironiques »⁶⁰⁸. Par cette réflexion, l'artiste renvoie au « théâtre didactique » que Bertolt Brecht développe dans les années 1930 durant son exil. Bien qu'il n'appartint à aucune faction politique, Brecht se déclarait anticapitaliste et pacifiste. Il oppose au théâtre dramatique un « théâtre épique » ou, « dialectique », dans lequel des indications précises sont distribuées avant les répétitions. Dans le théâtre de Brecht, écrit Jean Lacroix, « il ne s'agit plus d'exposer un drame qui va de l'exposition au dénouement en passant par une crise et où l'attention va croissant puisqu'elle est tenue en éveil par la solution, mais de raconter une histoire, faite de scènes discontinues, où l'attention est égale du commencement à la fin et porte sur des éléments d'information nouveaux »⁶⁰⁹. L'un des principes de cette mise en scène est la recherche de l'effet de distanciation : l'acteur ne s'identifie pas au personnage incarné, mais le présente au spectateur « par un mélange savoureux de satire et d'humour ». « L'humour, conclut Lacroix, c'est la distanciation même. »⁶¹⁰.

Michael Fried fait de cette dialectique de la distanciation le cœur de ses analyses des tableaux de Jeff Wall, qu'il considère comme héritiers d'une tradition remontant à Diderot et à la peinture française du XVIII^e siècle, où émergent, selon lui, des mises en scène «

rotting away in fictional landscapes. I started this painting by making a scale model of the scene – I built a plane and wrecked it – and worked directly from the miniature. This allows me to think of my work in relation to cinematography. Akin to making a film, I can compose the image and direct the lighting as I see fit».

⁶⁰⁷ Jeff Wall cité dans VISCHER, Theodora, NAEF, Heidi, *Jeff Wall, catalogue raisonné 1978-2004*, Basel, Schaulager, Göttingen, Steidl, 2005, p.273

⁶⁰⁸ « I enjoy the Brechtian notion that within a theatrical context the only reality lies in the performing of the text and not in its subject. Having said that I don't want the images to be too knowing or ironic ».Jonathan Wateridge cité dans PRYOR, John-Paul, « Jonathan Wateridge », *AnOther*, 29 janvier 2010, [en ligne], <https://www.anothermag.com/art-photography/67/jonathan-wateridge> [consulté le 26 septembre 2025]

⁶⁰⁹ LACROIX, Jean, « Bertolt Brecht », *Le Monde*, 01 août 1963, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/08/01/bertolt-brecht_2222435_1819218.html [consulté le 4 octobre 2025]

⁶¹⁰ *Ibid.*

antithéâtrales » : les personnages paraissent indifférents à la présence du spectateur, favorisant ainsi l'absorption de celui-ci par la scène représentée⁶¹¹.

On retrouve chez Jeff Wall une inclination marquée pour ce type de constructions. Ses photographies, soigneusement mises en scène, ne visent pas à saisir des instants spontanés de la réalité mais à représenter des « fictions élaborées avec des coutures visibles »⁶¹², selon l'artiste. Plutôt que de s'appuyer sur des « images trouvées » — « l'image a tendance à dicter sa façon de faire », précise-t-il — Wateridge préfère construire lui-même ses images, de sorte que chaque élément soit « entièrement fabriqué »⁶¹³.

« Je veux probablement poser des questions et presque créer des mensonges, qui pourraient en fait finir par nous parler de quelque chose qui a un certain degré de vérité. Il existe bien sûr des vérités absolues, comme la naissance et la mort, mais dès que l'on interprète la vérité à travers le langage, elle devient contingente et subjective. [...] La seule chose que je ne ferais jamais dans une peinture, c'est d'établir une quelconque vérité ».⁶¹⁴

Les personnages de ses toiles, quoique engagés dans une situation jouée, paraissent en même temps absorbés par leur jeu et indifférents à la présence du spectateur — situation qui renvoie à l'analyse de Michael Fried au sujet d'*Adrian Walker* (1992) de Jeff Wall ou *Reading* (1994) de Gerhard Richter. Fried y repère des « motifs absorbants » qui, selon lui, prolongent une logique déjà présente chez Chardin. Le critique qualifie cet effet de to-be-seenness (« ce qui est à voir »), notion désignant la tension entre la scène représentée et l'acte même de présentation⁶¹⁵.

En 2007, Wateridge entame sa première série de peintures figuratives, pour laquelle il conçoit les mises en scène, les décors et sollicite ses amis pour poser en tant que figurants. La première toile de cette série, *Sandinistas* (2007), évoque par son titre les membres du

⁶¹¹ FRIED, Michael, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkley, University of California press, 1980

⁶¹² Jonathan Wateridge décrit ses œuvres comme des « fictions with visible seams ». *Ibid.*

⁶¹³ Entretien avec Jonathan Wateridge. Annexe, p. 46

⁶¹⁴ « It's all so much about fabrication and fiction the idea of truth has to be in there somewhere, but to me the truth is this very fragile insecure thing, and the one thing I would never do in a painting is to set up or establish any kind of truth. The sense that these figures are in 'someone else's skin' plays up the notion that these identities are ultimately fluid and that the paintings as a whole are more of an exploration of types and systems. In a sense, I am probably wanting to ask questions and almost set up lies, which might in fact wind up telling us about something that has some degree of truth in it. There are, of course, some absolute truths, such as you are born and you die, but as soon as you are interpreting truth through language it becomes contingent and subjective ». Jonathan Wateridge cite dans PRYOR, John-Paul, *op.cit.*

⁶¹⁵ FRIED, Michael, *Why photography matters as art as never before*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 42-43

mouvement révolutionnaire socialiste fondé en 1961 au Nicaragua, qui a renversé la dictature familiale au pouvoir depuis des décennies (fig.240). Le tableau est conçu comme un collage : les « révolutionnaires » sont en réalité ses amis, qu'il a photographiés puis intégrés, par photomontage numérique, au décor représentant un paysage romantique.

À ce premier tableau succède *Space Program*, où l'artiste imagine le départ d'astronautes réunis en attente du décollage devant un vaisseau spatial en construction. Comme pour *Sandinistas*, (fig.241) il fait poser ses amis ; toutefois, cette fois, c'est l'atelier de l'artiste qui sert d'intérieur, et le vaisseau est construit à l'aide de techniques de trucage (SFX), déjà expérimentées lors de la réalisation de l'avion pour *Jungle River Landscape with Plane Wreck*.

Entièrement fabriquée par l'artiste, cette mise en scène convoque l'imaginaire de la conquête spatiale et l'iconographie du pouvoir et de l'héroïsme, des astronautes de la bande dessinée aux films hollywoodiens. La scène renvoie notamment à *Armageddon* (Michael Bay, 1998). (fig.242)

À l'approche du nouveau millénaire, les « millennial movies » tels que *Independence Day* (1996), *Titanic* (1997) ou *Armageddon* (1998) réactivent une vague d'angoisse eschatologique⁶¹⁶. Les années 1980, marquées par le retour d'un nationalisme américain et par l'affirmation des États-Unis sur la scène internationale, voient apparaître des films hybrides⁶¹⁷ mêlant action, aventure et catastrophe, portés par des effets spectaculaires. Ces productions introduisent aussi une nouvelle figure de héros destinée à séduire le public féminin : des personnages à la fois charismatiques et virils, investis du rôle de sauveurs face à des menaces allant de l'invasion extraterrestre à l'impact d'une météorite, en passant par le terrorisme.

Chez Wateridge, le sérieux de la scène est atténué par une mise en scène décalée : un bouchon de bouteille de lait ou un clavier de téléphone portable fixés sur le vaisseau, ainsi que des pièces de plomberie greffées aux combinaisons spatiales, renforcent l'aspect burlesque de l'entreprise. Comme il l'explique lui-même, « dès que l'on prend conscience de ces éléments, l'image devient quelque chose de légèrement comique, mais aussi de sombre, dans le sens où il s'agirait évidemment d'une mission complètement vouée à l'échec ! »⁶¹⁸

⁶¹⁶ Maurice Yacowar propose une typologie du film catastrophe en plusieurs sous-genres : attaque naturelle, navire des imbéciles, destruction urbaine, monstres, guerre de survie. Voir : YACOWAR, Maurice, « *The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre* », dans GRANT, Barry Keith (dir.), *Film Genre: Theory and Criticism*, Metuchen (N.J.), Scarecrow Press, 1977, p. 90-107.

⁶¹⁷ Voir à ce sujet KEANE, Stephen, *Disaster movies: the cinema of catastrophe: meditations of the sublime*, New York, Columbia University Press, 2006

⁶¹⁸ « As soon as you are made aware of these elements, there's something mildly comic about the image but also darkly so in the sense that this would obviously be a completely doomed mission! ». Jonathan Wateridge cité dans "Jonathan Wateridge. Group Series No.2 — Space Program", *Charles Saatchi Gallery*, [en ligne], <https://www.charlessaatchi.com/artworks/group-series-no-2-space-program/> [consulté le 26 septembre 2025]

Ces deux toiles attirent l'attention du collectionneur et homme d'affaires britannique Charles Saatchi, qui commence à visiter l'atelier de Wateridge en 2007. Figure controversée du marché de l'art, Charles Saatchi a bâti sa fortune dans la publicité et s'est souvent vu reprocher son cynisme, son avidité financière et ses expositions polémiques. Lors de *Sensation* (Royal Academy of Arts, Londres, 1997), il a notamment exposé le requin conservé dans du formol *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) de Damien Hirst et *Myra* (1995) de Marcus Harvey, portrait monumental de la criminelle Myra Hindley composé d'empreintes de mains d'enfants. En 2005, après l'exposition *The Triumph of Painting*, il a été accusé de manipuler le marché en promouvant ses propres acquisitions afin d'en accroître la valeur. Malgré ces polémiques, Saatchi a joué un rôle non négligeable dans la remise en avant de la peinture, contribuant à son retour sur la scène artistique après plusieurs décennies de relative marginalisation. Pour Jonathan Wateridge, cette rencontre marque un tournant décisif. Séduit par son approche singulière, Charles Saatchi acquiert plusieurs de ses œuvres et l'invite, en 2010, à participer à l'exposition *Newspeak : British Art Now, Part II*⁶¹⁹, organisée dans sa galerie londonienne, relançant ainsi la carrière de Wateridge.

Son retour à la peinture s'accompagne d'une véritable « esthétique du désastre ». Après la série *Crash*, il entame en 2009 *Another Place*⁶²⁰, un ensemble de sept tableaux monumentaux (3 × 4 mètres chacun) représentant un tournage fictif autour d'une « catastrophe invisible » à Los Angeles (fig. 243).

Dans cette série, Wateridge dévoile les coulisses d'un film imaginaire : scènes de crime, paysages de destruction urbaine, l'univers ambiguë et onirique. Il n'est pas anodin que, parmi ses cinéastes de référence, figurent Michelangelo Antonioni, Federico Fellini et David Lynch. L'ombre de ce dernier sur l'ensemble du projet à travers la figure de William Mulholland, ingénieur civil et chef de chantier. En 1928, au sommet de sa carrière, Mulholland supervise la construction du barrage de St. Francis en Californie, qui s'effondre quelques heures seulement après une inspection jugée satisfaisante ; la catastrophe met brutalement un terme à sa carrière et cause la mort de centaines de personnes. Le motif de la catastrophe imminente — capable d'anéantir les plus grandes ambitions humaines — trouve un écho direct dans l'œuvre de

⁶¹⁹ *Newspeak: British art now* (cat.exp. Saint Petersburg, State Hermitage Museum, 25 octobre 2009 – 17 janvier 2010; Londres, Saatchi Gallery, juin 2010), Londres, Booth Clibborn, 2010

⁶²⁰ Dévoilée pour la première fois en 2010 dans le cadre d'une exposition organisée par *All Visual Arts* — structure contemporaine fondée par Joe La Placa et Mike Platt — du 4 juin au 3 juillet 2010 à Londres, la série a été remarquée par François Pinault, qui l'a acquise et exposée au Palazzo Grassi de Venise dans le cadre de l'exposition « Le Monde vous appartient » (*Il mondo vi appartiene. The world belongs to you. Le monde vous appartient* (cat.exp. Venise, Palazzo Grassi, 2 juin – 31 décembre 2011), Milano, Electa, 2011).

Wateridge. Ce qui l'intéresse n'est pas la catastrophe en tant qu'événement, mais sa mise en scène.

Dans *Directional Interchange*, une pause technique interrompt le tournage. Au milieu des décombres — une voiture déjà écrasée et une autre sur le point de l'être —, une assistante applique du faux sang sur la peau d'un acteur (fig.246). Torse nu, les mains enfouies dans les poches de son short, celui-ci se tient debout sur un bloc de béton, face à un paysage de ruines qui rappelle la scène du naufrage dans *La Mer de glace* (1823-1824) de Caspar David Friedrich (fig.247). Sa posture évoque celle du *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* (1818), face à la grandeur menaçante de la nature (fig.248). Le tableau établit également un écho avec *Mulholland Drive* (David Lynch), qui s'ouvre sur un accident de voiture sur une route emblématique de Los Angeles, événement qui initie une succession d'énigmes et de dérives de la mémoire (fig.249).

Avant d'entamer ce travail, Wateridge s'est nourri des analyses de Mike Davis, notamment *City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur* (1997), *Ecology of Fear* et *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre* (2006). Historien et sociologue urbain, Davis conçoit Los Angeles comme une métropole fragmentée, dont la configuration spatiale met en évidence les fractures sociales entre élites et classes populaires. Selon lui, la ville incarne un territoire marqué par la précarité et par une atmosphère de conflit latent, où le rêve américain se trouve constamment menacé par la peur du déclin. Construite sur une faille sismique, donc perpétuellement menacée par la catastrophe, Los Angeles devient un lieu privilégié de récits eschatologiques et de fictions dystopiques.

Au cinéma, Mark Robson (*Earthquake*, 1974) ou Larry Elikann (*The Big One: The Great Los Angeles Earthquake*, 1990) s'approprient de ces motifs eschatologiques. (fig.250, 251). Le film d'Elikann s'inspire de manière indirecte de l'attentat à la bombe contre le vol Pan Am 103 en 1988, qui a coûté la vie à 259 passagers et membres d'équipage, l'un des attentats les plus meurtriers visant des citoyens américains avant le 11 septembre 2001⁶²¹. « Tout dans ce film est sacrifié au spectacle, et il ne faut rien y chercher d'autre que ce spectacle »⁶²², écrivait Jean de Baroncelli à propos du film dans *Le Monde*.

⁶²¹ Site officiel du gouvernement des États-Unis, « L'attentat à la bombe du vol 103 de Pan Am », *Rewards for Justice*, [en ligne], <https://rewardsforjustice.net/fr/rewards/lattentat-a-la-bombe-du-vol-103-de-pan-am/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁶²² BARONCELLI (DE), Jean, « Tremblement de terre », de Mark Robson », *Le Monde*, 15 février 1975. [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/02/15/tremblement-de-terre-de-mark-robson_2599213_1819218.html [consulté le 26 septembre 2025]

De même, les toiles de Wateridge fonctionnent comme un théâtre du sublime et de la catastrophe. Elles proposent une réflexion sur la ruine comme symbole de la permanence du matérialisme, thème central dans *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Le film présente Los Angeles comme une ville spectrale, où le kitsch capitaliste et les technologies futuristes baignent dans une atmosphère mélancolique héritée de l'Antiquité et devenue le mal-être caractéristique du XXe siècle.

« Ce qui m'intéresse le plus à propos de Los Angeles, c'est qu'elle se trouve littéralement à la limite ou à la fin du monde occidental : c'est un endroit intéressant et qui résonne très fort dans la mesure où il est fonctionnalisé par sa propre histoire cinématographique, mais aussi par ce qu'il représente en termes d'Amérique dans son ensemble »⁶²³.

Toile centrale de la série, *The Architect's House* (fig.252) met en scène le tournage d'un crime : un homme, atteint d'une balle en plein œil d'où s'écoule un sang manifestement factice, glisse hors de son fauteuil tout en échangeant des plaisanteries avec les assistants et les acteurs présents sur le plateau. Cette mise en abyme du simulacre filmique évoque la scène d'ouverture de *Body Double* (Brian De Palma, 1984). On y assiste à une journée de tournage d'un film d'horreur où tout le personnel technique et artistique est réuni sur le plateau. Jake (Craig Wasson), enfermé dans un cercueil, se révèle incapable de poursuivre son rôle en raison de sa claustrophobie, interrompant ainsi la prise (fig.253).

Le tableau entre également en résonance avec *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* (1992) de Jeff Wall (fig.254). Ce photomontage minutieusement construit met en scène des soldats « jouant » leur propre mort : grimés par le maquillage, leurs corps laissent apparaître des organes béants, dans un décor artificiel évoquant le cratère formé par une explosion. La démarche de Jeff Wall s'apparente ici à celle du *found footage*, procédé hérité du cinéma et de la photographie qui consiste à manipuler et recontextualiser des images pour interroger leur authenticité, ainsi que leur rôle dans le témoignage des événements historiques.

Jean-François Chevrier soutient que les stratégies déployées par Jeff Wall pour affirmer l'autonomie de la photographie s'inscrivent dans le programme esquissé par Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*. Ce programme, que Manet a également mis en pratique, ne

⁶²³ « What interests me most about Los Angeles is that it is literally at the edge or the end of the western world: it's an interesting and very resonant place in that it is so fictionalized by its own cinematic history, but also by what it represents in terms of America as a whole », Jonathan Wateridge cite dans PRYOR, John-Paul, *op.cit.*

pouvait toutefois être mené à son terme avec les seuls moyens de la peinture⁶²⁴. François Boisrond, doté de moyens techniques bien plus développés que ceux de Constantin Guys, figure emblématique du flâneur baudelairien, s'inscrit dans cette filiation. Observateur attentif de son époque, il revendique une peinture de la « vérité ».

3.1. François Boisrond : Peintre de la modernité

À l'instar de Jonathan Wateridge, la peinture de François Boisrond entretient un rapport étroit avec les pratiques théâtrales et cinématographiques. Bien qu'il n'ait jamais réalisé de films, son univers reste profondément marqué par le cinéma, et ce commençant par son héritage familial. Quatre ans avant sa naissance, son père, Michel Boisrond, réalise son premier film *Cette sacrée gamine* (1955), avec Brigitte Bardot, qui deviendra son actrice fétiche. Sa mère, Annette Wademant, est une scénariste belge ayant collaboré avec Jacques Becker (*Édouard et Caroline*, 1951) et Max Ophüls. Plus tard, l'actrice Myriem Roussel devient la compagne de l'artiste. Son travail est salué par les critiques de cinéma. Ainsi, Dominique Païni, commissaire d'exposition et ancien directeur de la Cinémathèque française, suit l'œuvre de Boisrond depuis les années 1990. Jacques Aumont, critique et théoricien du cinéma, a quant à lui signé un texte pour le catalogue consacré à la série *Passion*, inspirée du film de Jean-Luc Godard.

La référence au cinéma vérité n'est pas fortuite. À l'image des cinéastes issus de ce courant, né du cinéma ethnographique dans les années 1960, Boisrond se rend lui aussi « sur le terrain » pour y trouver ses sujets. Paris devient son décor vivant : embouteillages, vitrines de boutiques, lieux d'exposition d'art contemporain. À la manière d'un réalisateur, il cherche à saisir le réel dans sa dimension la plus immédiate, la plus banale, mais aussi la plus contemporaine. Sa peinture interroge la capacité du médium à représenter des motifs issus de la culture visuelle quotidienne — émissions télévisées, publicités, images d'actualité. Boisrond poursuit, à sa façon, une quête de « vérité » picturale : l'observation du monde s'y double d'une réflexion sur le statut même des images.

À partir des années 1980, après avoir été associé aux artistes de la Figuration libre, François Boisrond s'éloigne du mouvement pour engager une recherche plus personnelle. Il met alors la peinture à l'épreuve de la matérialité des images cathodiques et numériques et de l'usage de la caméra.

⁶²⁴ CHEVRIER, Jean-François, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2013, pp.43-66

« J'ai toujours été fasciné par la télé, ça m'a apporté un immense vocabulaire visuel. A l'époque déjà, on disait qu'elle pervertissait, on insistait beaucoup sur le côté insupportable de la télévision. Mais c'était pour moi une façon de détourner le regard, comme pour mes peintures de Paris, de regarder de manière plus abstraite »⁶²⁵.

En 1989, François Boisrond réalise une série d'œuvres intitulée *PAF*, en référence à l'acronyme du « paysage audiovisuel français ». Peintes à l'acrylique sur papier, ces toiles représentent des téléviseurs cathodiques de la marque Trinitron diffusant différentes émissions, notamment des compétitions sportives, dont les couleurs apparaissent « dérégées », altérées par l'écran lui-même (fig.255, 256,257) . L'artiste établit alors un parallèle explicite entre ces images télévisuelles et la peinture impressionniste : « L'image du film sur Camille Claudel en crypté sur Canal+, c'est comme un tableau impressionniste. Un match de foot me renvoyait aux corridas de Manet »⁶²⁶, explique-t-il. En détournant ainsi les flux visuels, Boisrond réactive une tradition picturale tout en l'ancrant dans les médias de son temps.

Au début des années 1990, l'écran de télévision cède la place à un autre type de cadre : le pare-brise de voiture (fig.258). À travers ce dispositif, Boisrond observe et peint Paris ou sa périphérie comme vus en mouvement, transformant le paysage urbain en image cinématographique. Cette manière de cadrer rappelle certaines séquences emblématiques, telles que celles d'*À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard, filmées depuis la voiture volée par Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) (fig.260), ou encore celles du *Signe du lion* (1959) d'Éric Rohmer, où Pierre Wesselrin (Jess Hahn) déambule dans un Paris nocturne (fig.258).

Dans les années 2000, Boisrond introduit un nouveau cadre moderne, celui des panneaux publicitaires Decaux, dans lesquels apparaissent des mannequins en sous-vêtements posant pour des marques de lingerie (fig.261, 262). « Dans leurs reflets, j'ai aussi commencé à peindre mon autoportrait et j'ai fait de grands progrès en nu : c'était plus décontracté de peindre ces panneaux que de demander à une demoiselle de venir poser à l'atelier »⁶²⁷, commente-t-il.

À partir de 2004, le peintre consacre une série à l'intérieur des espaces dédiés à l'art contemporain. Équipé de sa caméra, il parcourt plusieurs grandes manifestations

⁶²⁵ Discussion avec François Boisrond

⁶²⁶ LAURENT, Tom, « Entretien avec François Boisrond », *Art Absolument*, [en ligne], <https://media.artabsolument.com/pdf/article/102922.pdf> [consulté le 26 septembre 2025]

⁶²⁷ François Boisrond dans LEVY-LASNE, Thomas, « Les apparences, épisode 6 : François Boisrond », [en ligne], *Youtube*, 1 août 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=LCqdGMuH8bE> [consulté le 26 septembre 2026]

internationales — la Biennale de Lyon, celle de Venise ou encore la Documenta de Cassel⁶²⁸, où il filme, parfois « sous le manteau »⁶²⁹ en raison d'interdiction d'enregistrement, les lieux d'exposition afin de constituer une base pour ses compositions picturales (fig.263, 264).

Cette démarche lui vaut progressivement la reconnaissance institutionnelle. En 2005, il séjourne trois semaines au Martin-Gropius-Bau à Berlin, où il conçoit une série de quatre tableaux retraçant les étapes de l'organisation d'une exposition : *Commissariat*, *Transport*, *Accrochage* et *Vernissage*. Présentées dans l'exposition *Peintures / Malerei*⁶³⁰, conçue par Laurent Le Bon, alors directeur du musée, ces œuvres figuraient aux côtés de celles d'une soixantaine d'artistes et proposaient un dialogue entre les scènes artistiques française et allemande.

L'année suivante, impressionnée par sa série des Biennales, Marie-Claude Beaud, alors directrice du Mudam à Luxembourg, l'invite à produire un ensemble de peintures spécialement conçu pour l'exposition inaugurale du musée, prévue en 2007. La même année, Boisrond installe une tente d'alpiniste au cœur du Centre Georges Pompidou afin d'y réaliser une série de six tableaux consacrés au nouvel accrochage organisé pour les trente ans de l'institution.

« C'est une peinture de genre, et je voulais reprendre ce sujet délaissé »⁶³¹, explique-t-il en se référant aux tableaux d'intérieurs représentant cabinets de curiosités et salons, mais aussi aux vues du Louvre réalisées par Hubert Robert au XVIII^e siècle. À l'exemple des peintres-chroniqueurs — qu'il s'agisse de Robert ou de Constantin Guys — Boisrond, « peintre de la vie moderne »⁶³², réalise, selon Philippe Dagen, une « chronique, quelquefois discrètement autobiographique, souvent l'égrenement narquois »⁶³³.

Les écrans télévisés diffusant émissions et compétitions sportives, les panneaux publicitaires urbains ou encore les intérieurs de salles d'exposition deviennent chez lui de véritables « documents »⁶³⁴. Ils témoignent de phénomènes contemporains qui, bien que voués à disparaître, se trouvent saisis et préservés par la peinture.

⁶²⁸ Ces peintures ont été exposées en 2005 à la galerie IUFM Confluence(s) à Lyon, dans le cadre de l'exposition *De trois Biennales*, puis à Art Paris sur le stand de la galerie Nathalie Gaillard.

⁶²⁹ François Boisrond cité dans LAURENT, Tom, « Entretien avec François Boisrond », *op.cit.*

⁶³⁰ *Peinture — Malerei* (cat.exp.Berlin, Martin-Gropius-Bau, 23 septembre — 12 novembre 2006), Berlin, Ambassade de France, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006

⁶³¹ François Boisrond dans LEVY-LASNE, Thomas, *op.cit.*

⁶³² DAGEN, Philippe, « La chronique de François Boisrond, sténographe du monde », *Le Monde*, 30 juin 2016, [en ligne], https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/07/01/la-chronique-de-francois-boisrond-stenographe-du-monde_4962228_1655012.html [consulté le 26 septembre 2026]. Voir BAUDELAIRE, Charles, *L'art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885

⁶³³ DAGEN, Philippe, *op.cit.*

⁶³⁴ LAURENT, Tom, « Entretien avec François Boisrond », *op.cit.*

Entre 2013 et 2016, un autre peintre choisit les manifestations d'art contemporain comme objet d'analyse critique. Dans sa série *Art Fair*, Eric Fischl dépeint l'univers mondain des foires et des vernissages de galeries (fig.265). Comme Boisrond, il construit ses tableaux à partir de son propre matériel photographique, retravaillé au moyen de logiciels de traitement d'image qui permettent de composer une scène à partir de fragments visuels distincts, révélant incohérences d'échelle et juxtapositions. Bien que les visiteurs représentés dans *Art Fair* ne soient pas nus, mais au contraire vêtus avec une élégance, leur gestuelle grotesque et les situations qui les ridiculisent évoquent le même effet de malaise que produisaient les corps dans *Beach Paintings* (fig.303-306). Contrairement à Fischl, qui développe une critique sociétale du milieu de l'art, mettant en lumière, dans cette série, les clichés qui lui sont généralement associés (obsession pour le sexe, l'argent et la provocation gratuite), Boisrond accorde, lui, une attention particulière aux espaces eux-mêmes, qui deviennent les véritables protagonistes de ses œuvres.

Le public, relégué à l'arrière-plan, se réduit à des silhouettes sombres et pixélisées. La lumière, qu'elle filtre naturellement à travers les verrières ou qu'elle soit artificiellement projetée, est traduite par le blanc de la réserve. Ses couleurs, proches des gammes froides des écrans lumineux, confèrent à ces espaces une atmosphère distante et artificielle. À l'image des films qui explorent l'envers du décor cinématographique — *8½* de Federico Fellini (1963), *Le Mépris* (1963) ou *Passion* (1982) de Jean-Luc Godard, les œuvres de François Boisrond exposent la machinerie de son propre métier. De retour de ses séjours *in situ*, l'artiste sélectionne et organise les séquences filmées ainsi que les photographies, qu'il retravaille ensuite à l'aide de Photoshop, outil dont il souligne les possibilités infinies de manipulation. « Vermeer en serait fou », s'exclame-t-il.

3.1.1. Filmer et peindre l'émotion. François Boisrond — *Passions* de Godard

Composée de dix toiles de formats variés, allant de 35 × 27 cm à 220 × 267 cm, la série *Par Passion* (2012), exposée pour la première fois à la galerie Louis Carré à Paris, met en images des séquences du film *Passion* (1982) dans lesquelles Myriem Roussel — aujourd'hui épouse du peintre — incarne, sous la direction de Jean-Luc Godard, des tableaux vivants qui structurent quelques séquences tournées dans le studio A de Billancourt. Parmi ces reconstitutions figurent *La Petite Baigneuse* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1808) et la jeune fille de *L'Entrée des croisés à Constantinople* d'Eugène Delacroix (1840) (fig.267, 269).

En 1981, lorsque Myriem Roussel et François Boisrond ne se connaissent pas encore, elle débute sa carrière au cinéma en tant que figurante chez Godard. Le cinéaste lui offre ensuite des rôles marquants dans *Prénom Carmen* (1983) et *Je vous salue Marie* (1985). *Passion* marque aussi le début d'une éphémère relation amoureuse entre l'actrice et le réalisateur, qui joue un rôle essentiel dans sa formation cinématographique en l'initiant aux œuvres d'Hitchcock, de Preminger ou encore de Kazan⁶³⁵.

Boisrond réalise plusieurs variations de la séquence de la piscine, du plus grand (220 × 240 cm) au plus petit (35 × 27 cm, format emprunté à Ingres), autrement dit du plan moyen au plan rapproché, où Myriem Roussel incarnait, dans le film, la « Baigneuse d'Ingres ». Il peint Myriem Roussel « d'après Godard ». Le geste pictural y constitue une manière d'approcher le corps de son épouse et de méditer, par la peinture, son attachement profond au cinéma : une reconstruction minutieuse des mouvements autrefois captés par l'œil et la caméra de Godard (fig.268). « C'était une manière contemporaine de faire, se souvient le peintre. Un travail de reconstitution. Alors que le film de Godard s'inscrivait dans la peinture, j'ai fait un chemin à l'envers. C'était très excitant de retrouver les tableaux dans leurs compositions originales à partir des fragments filmés. »⁶³⁶

Deux toiles de cette série, intitulées *Dos, 00:32:28:13* et *Dos, 00:32:43:25* — leurs titres renvoyant au timecode précis sur le disque optique — fixent ces arrêts sur image et reprennent les zooms de la caméra sur le dos de l'actrice. Cette focalisation charnelle renvoie à l'analyse par Hubert Damisch du mythe du Jugement de Pâris et au privilège accordé à Pâris de « tout voir »⁶³⁷ de Vénus, à laquelle il décerne le prix, alors que, dans la plupart des représentations visuelles, la déesse demeure partiellement voilée ou se dérobe au regard du spectateur. Ce dévoilement marque un « déplacement »⁶³⁸ de la beauté, catégorie à laquelle la psychanalyse n'accorde pas véritablement de place, vers des formes qui fonctionnent comme une sublimation des pulsions. Celles-ci, plutôt que de se fixer directement sur les organes génitaux, se trouvent « refoulées » dans l'élaboration de formes belles, rendues plausibles à l'œil. Ce processus fait également penser à la « construction-cache » mise en place par Lacan autour de *L'Origine du monde* de Courbet, tableau qu'il acquiert en 1955 et qu'il fait dissimuler derrière un panneau coulissant peint par André Masson, dans sa maison de campagne de Guitrancourt (Yvelines).

⁶³⁵ SCHMITT, Olivier « Myriem Roussel. Ni fragile ni inquiète », *Le Monde*, 17 avril 1986, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/04/17/myriem-roussel-ni-fragile-ni-inquiete_2917445_1819218.html [consulté le 26 septembre 2025]

⁶³⁶ Discussion avec François Boisrond

⁶³⁷ Hubert Damisch cite dans FRANCLIN, Catherine, « Interview avec Hubert Damisch. La beauté est dangereuse », *Art press*, n°176, janvier 1993, p. 23

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 21

Ce dispositif, qui ne dévoilait l'œuvre qu'à certains invités triés sur le volet, montre bien que toute sublimation révèle autant qu'elle masque.

« Il y a toujours quelque chose d'hypocrite à peindre de dos une femme nue, observe Jacques Aumont dans la préface du catalogue de l'exposition consacrée à la série *Par Passion* de François Boisrond, comme si on voulait souligner qu'on ne regarde pas ses seins, pas son ventre, pas son sexe. Et comme, du coup, on n'a plus le visage non plus, il faut rendre ce dos expressif, lui donner une espèce de « visagéité »⁶³⁹.

Ce travail d'expression, cette « visagéité » dont parle Aumont, se manifeste chez Boisrond par une minutieuse élaboration de la palette. Celle-ci cherche à restituer l'effet pixélisé de l'image, accentuant volontairement le grain du numérique. Par la transformation des captures d'écran en matière picturale, à la fois détournement vestigial et geste d'appropriation, Boisrond rend hommage au corps aimé de son épouse. Celui-ci apparaît comme le seul élément coloré de la composition, tandis que les arrière-plans se déclinent dans une gamme monochrome de gris. « C'est un cadeau du ciel d'avoir un sujet pareil »⁶⁴⁰, confie François Boisrond.

3.2. Instabilité des relations humaines et de la palette numérique

Les scènes d'intérieur, notamment celles des tableaux vivants, sont tournées par Jean-Luc Godard dans le studio A de Billancourt — un lieu familier pour François Boisrond, qui y passait régulièrement durant son enfance pour rendre visite à son père, cinéaste Michel Boisrond. Dans la séquence consacrée à la reconstitution de *La Petite Baigneuse* d'Ingres, Myriem Roussel entre en scène, contourne une piscine, puis s'assoit sur un tabouret.

Les contraintes d'espace du studio empêchent la caméra de Godard d'opérer de larges mouvements panoramiques. C'est en partie pour cette raison qu'il filme l'actrice tantôt de dos, tantôt de profil : fragmentation conditionnée par la technique, mais qui s'inscrit aussi dans une logique structurelle : le film se conçoit comme un collage de situations parallèles où vie, amour et travail s'entrelacent en un véritable kaléidoscope.

Jacques Aumont rappelle que, face au refus d'Hanna Schygulla, égérie de Rainer Werner Fassbinder, de tourner dans *Passion* sans synopsis préalable, Godard lui a envoyé quelques feuillets intitulés *Passion: Work and Love*. En 2012, lors d'une visite à l'atelier de François

⁶³⁹ AUMONT, Jacques, « Le dernier coup de pinceau », dans *François Boisrond, Par passion* (cat.exp. Paris, Galerie Louis Carré & Cie, 11 mai-30 juin 2012), Paris, Louis Carré, 2012, p. 6

⁶⁴⁰ Discussion avec François Boisrond

Boisrond, Jacques Aumont découvre un autre synopsis, repris et illustré par le peintre, portant le même titre, que celui-ci avait offert à son épouse, Myriem Roussel⁶⁴¹.

Tous deux âgés d'une cinquantaine d'années — Godard en 1982 et Boisrond, trente ans plus tard en 2012 — proposent une réflexion qui, autant par les moyens techniques et formels qu'elle mobilise que par sa structure même, met en évidence la fragilité, l'ambivalence mais aussi la pertinence d'interrogations que l'on pourrait qualifier d'universelles. Comment représenter, à travers la fiction et la figuration, un monde où les images comme les récits ne se donnent plus que sous forme de fragments et de dispersions ? Ces questionnements rejoignent, comme l'avait formulé Alain Badiou lors d'une conférence consacrée au film de Godard et donnée au Lieu unique à Nantes en novembre 2001 — soit deux mois après les attentats du 11 septembre — la double interrogation : « Où en sommes-nous de l'amour et de l'historicité de la situation ? [...] Où en sommes-nous des arts ? »⁶⁴²

On y suit à la fois la révolte d'Isabelle (Isabelle Huppert), licenciée de son usine, contre son patron (Michel Piccoli), et les difficultés de tournage de Jerzy (Jerzy Radziwilowicz), cinéaste polonais en perte d'inspiration, partagé entre deux femmes : Isabelle et Hanna (Hanna Schygulla), l'épouse de son patron. Ce « film dans le film » illustre la non-linéarité des relations humaines, traversées d'incohérences et d'incertitudes, et reflète, selon Alain Badiou⁶⁴³, l'esprit des années 1980. La reconstitution picturale par le geste et le mouvement transforme ainsi ce que l'on considère habituellement comme immobile en une expérience dynamique, faisant écho à la nature fugace et instable de la vie, de l'amour, et des réalités sociales et politiques. Godard semble rappeler que tout est transitoire, rien n'est jamais définitif.

Chez François Boisrond, ces états transitoires se traduisent par l'usage singulier de la couleur. Dès la fin des années 1980, lorsqu'il commence à tourner avec une caméra numérique, il développe une palette chromatique soigneusement ajustée pour se rapprocher de l'image « virtuelle »⁶⁴⁴. Sa peinture cherche alors à traduire l'instabilité propre aux images d'écran. « Un premier état en nuances de gris me sert à guider ma palette : j'ai tout un système de couleurs

⁶⁴¹ « Ses [Jean-Luc Godard] innombrables allers et retours entre Rolle et la Californie lui ont au moins rapporté de rencontrer Hann Schygulla ; comme celle-ci ne veut accepter de tourner avec lui qu'au vu d'un synopsis, il lui envoie quelques feuillets intitulés « Passion : Work and Love ». (Dans l'atelier de François Boisrond, je vois, en 2012, un autre synopsis, plus détaillé, largement illustré, donné, lui, à Myriem Roussel et portant le même titre) ». AUMONT, Jacques, *op.cit.*, p. 5

⁶⁴² BADIOU, Alain, « Passion » dans *Cinéma*, Paris, Nova Éditions, 2010, p. 263-277

⁶⁴³ BADIOU, Alain, *op.cit.*

⁶⁴⁴ François Boisrond cité dans LEVY-LASNE, Thomas, *op.cit.*

qui lui correspond, explique-t-il. L'image numérique aplatit les couleurs, fait parfois du bruit : ce côté instable d'une vidéo donne des pistes en peinture. »⁶⁴⁵

Contrairement à son père, Michel Boisrond, qui travaillait en noir et blanc, François Boisrond développe une palette infiniment nuancée pour restituer les vibrations lumineuses et chromatiques caractéristiques de l'image numérique. Cette recherche s'inscrit dans une réflexion plus large sur la couleur, initiée dès son enfance avec l'apparition de la télévision en couleur à la fin des années 1960 — un moment qu'il décrit comme son « premier choc esthétique »⁶⁴⁶.

À partir de la série *Par Passion*, François Boisrond accorde une importance décisive à la reconstitution picturale de la lumière artificielle. Si cette préoccupation était déjà perceptible dans ses séries consacrées aux Biennales et aux lieux d'exposition au début des années 2000 — où le blanc de la réserve traduisait l'éclat des projecteurs — elle devient, à partir de ce moment, un axe central de sa recherche. Les dispositifs lumineux, notamment ceux employés sur les plateaux de cinéma, se font récurrents dans ses œuvres ultérieures. Dans *La Nativité*, ils renvoient directement aux éclairages conçus par Raoul Coutard pour les films de Godard, caractérisés par leur intensité frontale et leur artificialité (fig). Cette orientation annonce la série *Uniformes*, initialement pensée comme une suite de tableaux vivants filmés avant d'être transposée en peinture.

Boisrond explore ainsi, comme plusieurs de ses contemporains, la transposition picturale de la lumière artificielle, donnant à voir ce que l'on pourrait qualifier d'« effet d'écran ». On reconnaît le phénomène chez Luc Tuymans et Marc Desgrandchamps : leurs œuvres se caractérisent par des palettes tantôt tamisées et froides, tantôt saturées et vives, ainsi que par la récurrence d'une lumière blanche intense, directement évocatrice de l'écran.

Cette attention particulière portée à la reconstitution picturale de la lumière chez François Boisrond fait directement écho aux obsessions exprimées par Jerzy dans *Passion* de Jean-Luc Godard (1982). Le cinéaste polonais y reconstitue avec ses figurants *La Ronde de nuit* de Rembrandt (1642), *Les Fusillades du 3 mai 1808* de Goya (1814) et *La Grande Odalisque* d'Ingres (1814). Godard dresse ainsi le portrait d'un réalisateur en panne d'inspiration, obsédé par la reproduction incessante de chefs-d'œuvre, mais incapable d'atteindre la perfection recherchée. « La lumière ne va pas », répète Jerzy, « elle va nulle part, elle vient de nulle part »,

⁶⁴⁵ François Boisrond cité dans LAURENT, Tom, *op.cit.*, p. 86

⁶⁴⁶ Discussion avec François Boisrond

au grand désarroi des producteurs, inquiets du dépassement d'un budget qui avoisine deux milliards.

Comme son personnage, Godard poursuit une idée fixe : « reconstruire » les tableaux pour qu'ils restent reconnaissables, tout en modifiant la lumière afin qu'elle ne soit « pas la même »⁶⁴⁷. Cette tâche revient à Raoul Coutard, son chef opérateur, célèbre pour les couleurs vives du *Mépris* (1963), les aplats monochromes de *Pierrot le Fou* (1965) ou l'esthétique « pop » de *La Chinoise* (1967). Ancien reporter de guerre, qui a notamment couvert la guerre d'Indochine, Coutard transpose dans *Passion* une expérience du cinéma documentaire et renouvelle l'éclairage traditionnel des studios. Il conçoit une lumière puissante et diffuse, répondant aux exigences du réalisateur : « Cela a été long à mettre en place. Nous avons utilisé tous les projecteurs disponibles dans le studio et mis trois générateurs en route »⁶⁴⁸, se souvenait-il.

« Il faut parfois filmer l'émotion, faire un plan d'émotion pure. Il n'y a que la peinture ou la musique qui permettent cela »⁶⁴⁹, affirmait Godard, qui n'a cessé de dialoguer avec la peinture dans ses films. Dans *À bout de souffle* (1960), sa caméra s'attarde sur des reproductions d'Ingres, de Degas et de Manet. Dans *Pierrot le fou* (1965), il fait recouvrir le visage de Ferdinand de bleu, en écho direct aux expérimentations chromatiques d'Yves Klein. Dans *Histoire(s) du cinéma* (1988), Godard constitue une vaste archive visuelle en juxtaposant fragments, citations et images, dont de nombreuses références à l'histoire de la peinture : Vermeer, Courbet ou Klee.

Dans *Passion*, « film peint, film de peintre » qui offre au cinéaste « cette forme qui matérialise l'émotion »⁶⁵⁰, ce dialogue ne passe ni par la citation directe ni par de simples plans fixes, mais par le mouvement et le geste insufflés aux chefs-d'œuvre, recréés sous la forme de tableaux vivants.

La peinture y apparaît donc à double titre : à travers ces reconstitutions mais aussi dans la structure même du film. « J'ai essayé de montrer la peinture dans sa forme métaphorique. Les

⁶⁴⁷ COUTART, Raoul, « Entretien avec Laurent Devanne », 1999, *Derives.tv*, [en ligne], <https://derives.tv/entretien-avec-raoul-coutard/> [consulté le 26 septembre 2025]

⁶⁴⁸ COUTART, Raoul, « Entretien avec Pierre-Emmanuel Parais et Marie Renoue », *Protée*, n°3, hivers 2003, p. 105

⁶⁴⁹ Jean-Luc Godard dans *Cahiers du cinéma*, n°336, mai 1982

⁶⁵⁰ DE BAECQUE, Antoine, *Godard : biographie*, Paris, Bernard Grasset, 2023, p. 609

chevaliers sont les métaphores des patrons, les fusillés de Goya les métaphores des filles qui vont à l'usine »⁶⁵¹, confie Godard.

Ces corrélations entre peinture et cinéma résonnent profondément avec les préoccupations de François Boisrond, peintre qui n'a cessé d'explorer les allers-retours entre ces deux médiums. À travers ces coïncidences visuelles et affectives, Boisrond parvient, dans *Par Passion*, à réconcilier le film, la vie et la peinture. Cette expérience complexe, imprégnée d'un besoin quasi psychanalytique de réappropriation picturale du corps de son épouse — exposé auparavant devant la caméra de Godard, l'équipe du tournage et des milliers de spectateurs — nourrit chez lui le désir de passer lui-même derrière la caméra, de diriger une équipe et de faire surgir la peinture à partir d'une image cinématographique.

3.2.1. Tableaux vivants de Boisrond

Alors que la série *Par Passion* avait été réalisée dans les studios de Boulogne, François Boisrond réaménage, entre 2016 et 2017, son atelier du Bateau-Lavoir, qu'il occupe depuis 2011, en un véritable plateau de tournage. À la manière d'un réalisateur, il y réunit figurants et assistants — famille, amis et élèves — pour reconstituer des scènes inspirées de la peinture de genre néerlandaise des XVI^e-XVII^e siècles ou de la peinture religieuse héritée de la Renaissance et du Baroque. Avec ses assistants, il prépare les décors, installe les éclairages et procède aux prises de vues. Les images, filmées avec une caméra HD ou photographiées, sont ensuite retravaillées sur Photoshop, puis transférées sur toile.⁶⁵²

Dans la série *Uniformes* (2016), l'artiste s'amuse à vêtir ses figurants — amis et étudiants des Beaux-Arts — d'un mélange d'uniformes militaires, sans souci d'exactitude historique. S'y côtoient ainsi une cuirasse de dragon et la casquette d'un cadet polonais, un shako autrichien et la veste d'un hussard, un casque vietcong et la tunique d'un officier de l'Armée nationale populaire de l'ancienne RDA. Il y renverse également les genres : des femmes endossent des rôles traditionnellement masculins et inversement. L'artiste introduit aussi des objets du quotidien — outils de jardinage, vaporisateur de cannabis, écrans d'ordinateur — qui désamorcent la solennité des attributs militaires et produisent un effet de décalage ironique.

⁶⁵¹ Jean-Luc Godard cité dans GUIBERT, Hervé, « Une partie du monde et sa métaphore. Entretien avec Jean-Luc Godard », *Le Monde*, 27 mai 1982, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/05/27/une-partie-du-monde-et-sa-metaphore_2910509_1819218.html [consulté le 26 septembre 2025]

⁶⁵² DAGEN, Philippe, « Rencontre avec François Boisrond à l'occasion de la rétrospective du peintre au Musée Paul Valéry, à Sète », 12 septembre 2022, *Youtube*, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=d_qk73baqxM [consulté le 26 septembre 2025]

Dans *La Victime, Les Maraudeuses* ou *Le Peintre va parler* (fig.271), Boisrond revisite *Les Maraudeurs* (1625) de Willem Cornelisz Duyster, une scène de genre du XVII^e siècle où une femme, entourée de voleurs, implore leur clémence (fig.270). Chez la version de Boisrond, la victime est remplacée par un jeune peintre assis sur un bidon de peinture, tandis que les voleurs deviennent des figurants en uniforme. Ces mêmes acteurs apparaissent dans *L'Entremetteur* (fig.273), réinterprétation de *L'Entremetteuse* (1656) de Vermeer (fig.272). Dans l'œuvre originale, première scène de genre peinte par Vermeer, une prostituée est représentée dans une maison close, entourée de quatre clients. Boisrond reprend la composition mais en renverse les codes : le rôle de la prostituée est confié à un jeune homme, courtisé cette fois par deux femmes et accompagné d'un entremetteur masculin. Le sérieux et la gravité qui marquent la toile de Vermeer laissent place, dans la version contemporaine, à des attitudes rieuses et détendues, traduisant l'ambiance décalée qui règne dans l'atelier de l'artiste.

Dans *La Nativité* ou *L'Adoration des techniciens de surface*, toile centrale de la série *Uniformes*, qui réunit figurants, assistants et éléments de machinerie, Boisrond va jusqu'à faire entrer un âne et un bœuf dans son atelier de Montmartre. (fig.269). Loin d'une reconstitution fidèle, cette vaste « mosaïque de pixels gris »⁶⁵³ restitue plutôt le souvenir du tournage, dans le style propre à Boisrond. Ici, chacun s'amuse, et l'importance réside moins dans la perspective d'un film achevé que dans l'empreinte picturale et dans le processus de remémoration à travers la peinture. Une fois le tournage terminé, tout est démonté : seule la peinture demeure.

La série *Vie des saints* est profondément marquée par le deuil. Elle a été réalisée peu après la mort de la mère de l'artiste, en 2017, puis de son beau-père. Bien que Boisrond y détourne l'iconographie religieuse des tableaux qui lui servent de sources, on y ressent la solitude et le silence de la prière. Dans *L'Extase de saint François* (fig.275), inspirée du tableau de Georges de La Tour (*Un Moine en prière avec un Moine mourant*, 1640-1645) (fig.274), Boisrond se met en scène aux côtés de son élève Gregory Derenne, qui incarne le moine. La référence à l'épisode de la vie de saint François, issu de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (1261-1266) et représenté par des peintres depuis Giotto, s'arrête là. Chez Boisrond, le saint porte un uniforme de pompier et atteint une extase non spirituelle, mais provoquée par les effets du cannabis. Dans sa main droite, ce « pauvre camé »⁶⁵⁴ tient un vaporisateur, source de son abandon. La « lumière divine » est remplacée par une simple lampe de bureau. À l'arrière-plan,

⁶⁵³ JOUANNAIS, Jean-Yves, « Préface », dans *François Boisrond : Au rapport* (cat.exp. Paris, galerie Louis Carré & Cie, 15 septembre – 21 octobre 2017), Paris, Éditions Louis Carré et Cie, 2017, p. 8

⁶⁵⁴ François Boisrond cité dans LEVY-LASNE, Thomas, *op.cit.*

derrière une étagère, on distingue des fragments d'un tableau inachevé inspiré de *L'Entrée des Croisés à Constantinople* (1840) de Delacroix, dans lequel Boisrond représente Myriem Roussel. Cette œuvre de Delacroix, que Godard avait recréée dans *Passion* (1982), continue de hanter l'imaginaire du peintre. Dans *Saint Jérôme* (2022), c'est son beau-père, alors atteint d'un cancer, qui incarne le moine du IV^e siècle. Représenté dans sa cellule — en réalité l'atelier de Boisrond — sous une lucarne mansardée, au milieu du désordre créatif, le vieil homme lit non la Bible, mais un ouvrage de Pierre Bourdieu (fig.276, 277).

Avec ces deux séries, Boisrond entretient un rapport direct au cinéma, sans pour autant se considérer comme cinéaste : « je ne sais pas raconter les histoires. Je préfère faire une image seule qui raconte beaucoup de choses »⁶⁵⁵, confie-t-il.

Ses mises en scène détournées et fabriquées rejoignent la réflexion de Gilles Deleuze sur la « puissance du faux »⁶⁵⁶ : il ne s'agit plus de viser une fidélité à l'original, mais d'élaborer une version délibérément décalée qui assume et exhibe sa propre facticité. L'« image comme dispositif producteur de fiction », formule de Catherine Grenier, traduit une urgence caractéristique de la création contemporaine : la reconstitution cesse d'être une fin en soi pour devenir « sujet, outil et prétexte » à l'invention de nouvelles fictions visuelles.⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Entretien avec François Boisrond

⁶⁵⁶ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 165 - 202

⁶⁵⁷ BÉGIN, Richard, DUSSAULT, Myriam, DYOTTE, Emmanuelle, « Tableaux-vivants ». Dans *La circulation des images : médiation des cultures*, Paris, Budapest, Kinshasa, L'Harmattan, 2006, p. 57

Partie III. De l'érotisme cathodique vers la pornographie filmée

Dès la fin des années 1950, la psychanalyse freudienne fait l'objet d'une vive hostilité. Des théoriciennes féministes dénoncent la réduction du féminin à une fonction strictement maternelle, ainsi que l'importance accordée au manque du phallus, censé expliquer, selon Freud, certaines faiblesses du surmoi féminin⁶⁵⁸. On reproche également à Freud d'avoir contribué à « l'attention quasi exclusive portée sur l'érection dans la société occidentale ». ⁶⁵⁹ En contrepoint de ces revendications, certaines théoriciennes, dont la psychanalyste Juliet Mitchell, invitent à repenser la psychanalyse à partir de ces failles et de ces contradictions, afin de la lire non pas comme une « recommandation en faveur d'une société patriarcale », mais comme « une analyse de celle-ci » ⁶⁶⁰.

Cette partie met en lumière les œuvres d'Eric Fischl, de Jeff Koons et de David Salle, révélatrices d'une époque marquée par deux dynamiques concomitantes : la critique féministe, qui a visé tant les théories psychanalytiques que certaines pratiques artistiques, et l'essor des images pornographiques.

⁶⁵⁸ Simone de Beauvoir : « J'admire beaucoup Freud en tant que personne et penseur. Malgré tout, je trouve son œuvre très, très riche, mais je pense qu'il a été absolument désastreux pour les femmes. Et plus encore tous ceux qui lui ont succédé ». Original : « I admire Freud a great deal as a person and thinker. Despite everything, I find his work very, very rich, but I think that for women he has been absolutely disastrous. And even more so, everyone who came after him. », JARDINE Alice, « Interview with Simone de Beauvoir », *Signs*, hivers 1979, Vol. 5, No. 2, The University of Chicago Press, p. 228

⁶⁵⁹ « L'attention quasi exclusive — et d'ailleurs combien angoissée — portée sur l'érection dans la sexualité occidentale prouve à quel point l'imaginaire qui la commande est étranger au féminin ». IRIGARAY, Luce, « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les cahiers du GRIF*, année 1974, n°5, p. 54

⁶⁶⁰ « The psychoanalysis is not a recommendation for a patriarchal society, but an analysis of one ». MITCHELL, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, London, Allen Lane, 1974, p. XIII

Les œuvres d'Eric Fischl réalisées entre 1979 et 1983 explorent de manière réaliste des thèmes jusqu'alors considérés comme tabous : l'éveil du désir sexuel, les fantasmes érotiques et, plus largement, ce « qu'est-ce que cela signifie d'être un garçon en proie à des problèmes d'identité ». ⁶⁶¹ À l'instar de David Salle, dont les tableaux réalisés entre 1983 et 1986 correspondent à ce que l'on pourrait qualifier d'« années érotiques de Salle », en raison de la récurrence de motifs empruntés à l'imaginaire pornographique, Fischl est souvent attaqué par la critique féministe. Son hostilité l'amène à approfondir davantage une contre-analyse de ces tensions à travers une peinture conçue comme dispositif narratif ⁶⁶² :

« [...] La critique a été douloureuse et humiliante, mais en même temps elle a été utile. Elle m'a permis de me concentrer sur la question suivante : qu'est-ce qui ne peut pas être enlevé à l'homme ? Est-ce la même chose que pour les femmes ? Est-ce différent ? Les questions relatives à la figuration et à la narration ont également été examinées à la loupe. » ⁶⁶³

La figure féminine incarnant le rôle d'initiatrice, guidant l'adolescent vers le monde des adultes, devient le motif récurrent dans les œuvres de Fischl, réalisées au début des années 1980. Ce motif dialogue avec un large pan de la culture visuelle et littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle, où les bouleversements sociaux et culturels favorisent la mise en récit des jeux de pouvoir ⁶⁶⁴ et leur sublimation à travers le thème de l'éducation sexuelle. Parmi les exemples du cinéma américain, on peut citer *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956), l'adaptation de *Lolita* de Vladimir Nabokov (Stanley Kubrick, 1962), *Looking for Mr. Goodbar* (Richard Brooks, 1977), ainsi que les films de Mike Nichols : *The Graduate* (1967) et *Carnal Knowledge*

⁶⁶¹ « For example, what does it mean to be a boy going through identity issues? ». "Eric Fischl with Robert Berlind", *Brooklynrail*, juillet-août 2014, [en ligne], <https://brooklynrail.org/2014/07/art/eric-fischl-with-robert-berlind/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁶⁶² « La critique selon laquelle la peinture était morte, qu'elle n'avait aucune pertinence, était une agression contre moi en tant que personne que je ne pouvais pas tolérer, et je devais essayer de prouver que c'était faux en faisant des peintures qui ne donnaient pas l'impression d'être mortes. C'était l'une de mes motivations. Une autre était la critique féministe, qui à l'époque, fin des années 60 début des années 70, était incroyablement agressive et féroce et visait absolument la masculinité de haut en bas ». Original : « So the critique that painting was dead, that it had no relevance, was an assault on me as a person that I could not tolerate, and I had to try to prove that wrong by making paintings that didn't feel dead. That was one motivation for it. Another was the feminist critique, which at the time, late '60s early '70s, was incredibly aggressive and ferocious and absolutely directed at maleness from top to bottom. That was another area that they couldn't take away from me ». *Ibid.*

⁶⁶³ « The critique was painful and humiliating, and the same time it was helpful. It made me come into the question: what is it that cannot be taken away from the male? Is it the same as for women? Is it different? The issues around figuration and narration were also under the microscope ». *Idem.*

⁶⁶⁴ Parmi les théoriciens majeurs de cette thématique, Michel Foucault, dans *Histoire de la sexualité, I : La Volonté de savoir* (Paris, Gallimard, 1976), analyse les mécanismes par lesquels le pouvoir s'infiltré non seulement dans les institutions et les États, mais aussi dans les relations interpersonnelles. Foucault met en lumière des modèles relationnels de type « dominant/soumis » qui structurent les interactions sociales, notamment entre maîtres et élèves, médecins et patients, ou encore parents et enfants.

(1971). Parallèlement, les romans de Philip Roth — *Goodbye, Columbus* (1959), *Portnoy's Complaint* (1969), *The Professor of Desire* (1977) — ainsi que leurs adaptations poursuivent ces motifs. Dans le cinéma européen, l'initiation charnelle passe souvent par la parole : chez Éric Rohmer (*La Collectionneuse*, 1967 ; *Le Genou de Claire*, 1970), le discours supplante fréquemment le geste ; chez Jean-Luc Godard, François Truffaut ou Jean Eustache (*La Maman et la Putain*, 1973), des dialogues discontinus mettent en scène les contradictions de l'amour et du désir.

« Je n'ai jamais été capable d'exprimer l'érotisme ni d'être contraint par la pornographie. Je suis un réaliste réticent et ce sont des fantasmes »⁶⁶⁵, affirmait Eric Fischl lors de notre entretien. Cette affirmation n'empêche pas de constater que l'évolution de son iconographie picturale reflète la transformation de la représentation de la sexualité à l'écran : de l'effritement progressif du code Hays à la fin des années 1950, à l'essor du cinéma pornographique dans les années 1970, puis à la circulation d'images pornographiques sur Internet. Les caméras, écrans de télévision et projecteurs — motifs que Fischl peint de manière récurrente à partir de 1982 — mettent en lumière la mécanique par laquelle la sexualité est mise en spectacle.

Chapitre 1. Eric Fischl et *bad boys* de la culture américaine

Au cours des années 1980, l'essor de la mondialisation et les prémices d'Internet contribuent à l'explosion du marché de l'art. La veille des bouleversements politiques de la fin de la décennie, la chute du mur de Berlin en 1989 et la dislocation de l'URSS en 1991, est marquée par une urgence : urgence de vivre, de s'affirmer et de se montrer.

À New York comme à Paris, de nouveaux lieux chics accueillent alors une bohème artistique où se croisent jeunes créateurs, stars montantes du cinéma et figures emblématiques de la pop culture. Comment éveiller le désir ? Telle est la question que se posent, à la fin des années 1970, de nombreux peintres. Ils cherchent à se distinguer non seulement des autres artistes⁶⁶⁶, mais aussi des nouveaux médias émergents.

⁶⁶⁵ Entretien avec Eric Fischl : "I have never been capable of erotic expression nor compelled by pornography. I am a reluctant realist and they are fantasies". Annexe, p. 20

⁶⁶⁶ David Salle : Notre mission première en tant qu'étudiants était de nous impressionner les uns les autres, mais nous n'étions pas faciles à impressionner. C'est comme si nous avions compris que le moment était un moment où, face à tant de possibilités, aucune chose ne pouvait se démarquer ». Original: « Our primary mission as students was to impress each other, but we were not easy to impress. It was as though we had understood the

« Nous étions tous à New York parce que nous voulions être célèbres, les prochains artistes à la mode. C'était très compétitif et nous étions tous attentifs les uns aux autres, très méfiants et sur nos gardes. On se demandait qui sera le premier ? »⁶⁶⁷

C'est ainsi qu'Eric Fischl décrit l'atmosphère régnant à New York lors de son arrivée en 1978. Comme beaucoup de ses contemporains, il est obsédé par l'idée de devenir célèbre et cherche un sujet « fort », une image capable de provoquer une réaction et de l'imposer face à ses pairs. À cette époque, Julian Schnabel et David Salle bénéficient déjà de la reconnaissance des galeristes influents : Salle vient d'exposer pour la première fois dans un loft de Larry Gagosian et d'Annina Nosei⁶⁶⁸, tandis que Schnabel connaît un succès retentissant avec ses toiles aux assiettes brisées, exposées par Mary Boone⁶⁶⁹.

Fischl, lui, vit encore dans une relative précarité : il n'a pas de revenus fixes et travaille comme transporteur d'art pour Hague Art Deliveries, tandis que sa compagne April gagne sa vie comme serveuse. Ce désir de se distinguer et de trouver une place sur la scène new-yorkaise le pousse, comme il le raconte lui-même, à peindre *Sleepwalker* en 1979.

Un adolescent est en train de se masturber au milieu d'une mini-piscine plastique posée sur une pelouse fraîche (fig.278). Exposé pour la première fois à la galerie d'Edward Thorp à New York, ce tableau marque le début d'une série de toiles consacrées aux fantasmes sexuels d'un adolescent et au passage à la vie adulte. Les chaises vides évoquent à la fois la présence et l'absence des « spectateurs », un motif qu'Eric Fischl reprendra dans plusieurs œuvres ultérieures pour accentuer une dimension voyeuriste.

« J'ai délibérément choisi mon sujet parce qu'il était tabou. Comme beaucoup de mes pairs, je testais les limites de la bienséance, tant sur le plan social qu'artistique, en essayant de faire en sorte que les gens remarquent mon travail. De plus, je n'avais pas entièrement confiance en mes talents de peintre et j'avais l'impression que je devais utiliser des matériaux choquants pour rendre le tableau vivant. Mais j'essayais aussi d'explorer les émotions qui se cachaient derrière ce tabou. Même si je savais que j'étais

moment as one in which, against so many possibilities, no one thing could stand out". SALLE, David, *How to See: Looking, Talking, and Thinking about Art*, New York, W.W. Norton & Company, 2016, édition Kindle, p.106

⁶⁶⁷ « We were all in New York because we wanted to be famous, the next "it" artists. It was very competitive, and we were all watchful of each other, very wary and guarded. You know, who's going to be first? ». FISCHL, Eric, STONE, Michael, *op.cit.*, p. 112

⁶⁶⁸ David Salle, exposition personnelle, galerie Nosei-Weber/Gagosian, New York, novembre 1979.

⁶⁶⁹ Julian Schnabel, exposition personnelle, galerie Mary Boone, 420 West Broadway, New York, 10 novembre – 6 décembre 1979.

provocateur et sensationnel, j'essayais sincèrement d'exprimer ce que cela faisait d'être un garçon à un moment de changement important ». ⁶⁷⁰

Dans cette réflexion, Fischl utilise volontiers le terme de « tabou », mais en réalité son tableau n'a pas véritablement choqué les premiers visiteurs de la galerie Thorp lors de son exposition en 1979. Comment une œuvre de format modeste, représentant un garçon vu de dos sans révéler le moindre détail explicite de sa morphologie, aurait-elle pu heurter la sensibilité du public ? Sept ans plus tôt, *Dernier tango à Paris* (1972) avait déjà marqué les esprits avec sa célèbre scène de sodomie au beurre, tandis que l'essor du cinéma pornographique, avec *Deep Throat* (1972) et ses plans explicites de fellation et de pénétration, avait repoussé encore plus loin les frontières de la représentation sexuelle. De même, *Emmanuelle* (1974) ou *L'Empire des sens* (1976) figuraient parmi les premiers films à montrer à l'écran des actes sexuels non simulés.

Arthur Danto souligne que dans *Sleepwalker*, ce n'est pas tant le sujet qui se révèle provocateur que la manière dont la peinture l'aborde ⁶⁷¹. L'adolescent, peint de profil, au corps mince et légèrement courbé, ne dégage aucune sensualité ni érotisme. Il s'agit d'une représentation directe, presque photographique, d'un moment ordinaire mais clandestin de la vie d'un garçon, rendu visible au public par le médium pictural — un champ qui, jusqu'alors, n'avait pas accueilli ce type de sujet. Eric Fischl trouve un écho à ses recherches picturales chez Max Beckmann, dont il découvre *Le Commencement* (1949) après ses études à CalArts, alors qu'il cherche encore son propre langage artistique ⁶⁷² (fig.279). Ce triptyque met en scène trois épisodes de la vie d'un garçon, ouvrant un large éventail d'interprétations possibles. « Ce qui

⁶⁷⁰ « I deliberately chose my subject because it was taboo. Like many of my peers, I was testing the bounds of propriety, both socially and artistically, trying to get people to notice my work. What's more, I didn't fully trust my painting skills and felt I had to use shocking material to make the picture live. But I was also trying to explore the emotions behind that taboo. Though I knew I was being provocative and sensationalistic, I was sincerely trying to express what it felt like to be the boy at a time of momentous change ». FISCHL, Eric, STONE, Michael, *op. cit.*, p. 119

⁶⁷¹ « Eric Fischl's one-person exhibition at the Edward Thorpe Gallery in 1980 aroused considerable critical interest in the artist, not simply because of the arresting images which became the focus of most of the writing devoted to him, but because of the fact that what he showed were paintings ». DANTO, Arthur C., ENRIGHT, Robert, MARTIN, Steve, *Eric Fischl, 1970-2000*, New York, The Monacelli Press, 2000, p. 11

⁶⁷² Eric Fischl a été invité par le Metropolitan Museum of Art dans le cadre du projet *The Artist Project* (2015). Devant un tableau de Max Beckmann, il livre une lecture personnelle, révélant combien l'œuvre de l'artiste allemand a marqué son propre rapport à la peinture. Original: « There are narratives that are based on deeply personal associations, coupled with mythologies you don't actually need to know; they just add layers once to do. I feel very close to the general narrative: a boy coming of age. Beckmann's sense of hierarchy comes from emotional necessity ». FISCHL, Eric, «The Artist Project : Eric Fischl», *The Met*, [en ligne], <https://www.metmuseum.org/perspectives/videos/2016/6/the-artist-project-eric-fischl> [consulté le 25 septembre 2025]

est bien avec Beckmann, c'est qu'aucune lecture n'est vraiment la bonne »⁶⁷³, commente Fischl.

Dans le panneau de droite, un professeur tente en vain de discipliner ses élèves : l'un se tient sur la tête, un autre dissimule sous la table un dessin de femme nue. « Il implique le spectateur dans le "crime", l'incitant à se souvenir de sa propre expérience »⁶⁷⁴, note le peintre. À gauche, un garçon coiffé comme un petit prince observe, par la fenêtre, un musicien aveugle jouant de l'orgue de Barbarie. Au centre, il chevauche un cheval de bois, brandissant un sabre dans un grenier rempli de jouets, tandis qu'une femme, peut-être courtisane, fume de l'opium et qu'un magicien menaçant surgit de l'ombre. « Lors de la transition pubertaire, les garçons détruisent leurs jouets »⁶⁷⁵, propose Fischl comme interprétation. Pour lui, le spectateur ne doit pas craindre de « lire » une peinture, d'en livrer une interprétation sans nécessairement connaître le contexte de sa création. L'essence de l'art réside avant tout dans une « nécessité émotionnelle »⁶⁷⁶.

« Certains récits sont basés sur des associations profondément personnelles, associées à des mythologies qu'il n'est pas nécessaire de connaître. Je pense atteindre ce niveau de mythe dans mon propre travail, à puiser en quelque sorte dans cette source, mais cela ne se produit pas, pour ce que je pense être des raisons culturelles. L'Amérique n'a tout simplement pas cette source d'iconographie »⁶⁷⁷.

Le Commencement de Max Beckmann conduit Eric Fischl à s'interroger sur la possibilité d'associer le symbolisme mythologique, à des sujets contemporains, liés à la mentalité américaine ou à sa propre histoire personnelle. S'il privilégie la couleur et la forme, en s'inspirant davantage d'artistes comme Willian Willey, Alan Shields ou Jonathan Borofsky, il se détourne en revanche de l'approche conceptuelle et philosophique d'Allan Kaprow, John Baldessari ou Paul Brach. Toutefois, ce sont surtout le cinéma et la littérature contemporains qui offrent à Fischl un véritable écho aux thèmes qui le préoccupent.

1. Nouveau cinéma, nouveaux choix thématiques et visuels

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Idem.*

⁶⁷⁵ *Idem.*

⁶⁷⁶ *Idem.*

⁶⁷⁷ « I find Beckmann's mythical characters fascinating, but I don't find references to them in American culture or in my own education. I think about achieving that level of myth in my own work, somehow tapping that source, but it doesn't happen, for what I think are cultural reasons. America just doesn't have that wellspring of iconography ». RATCLIFF, Carter. "Expressionism Today: An Artists' Symposium", *Art In America*. Dec. 1982., p. 61

L'introduction de la sensibilité et de la subjectivité en peinture résonne avec les mutations culturelles qui, dès les années 1960, redéfinissent la littérature et le cinéma dans un contexte de remise en cause du puritanisme dominant aux États-Unis. Ces bouleversements prennent place dans un cadre sociopolitique traversé par la guerre du Vietnam, les luttes pour les droits civiques menées notamment par Martin Luther King, assassiné en 1968, la révolution sexuelle, l'essor de la contre-culture hippie et la diffusion de la consommation de drogues. Les évolutions à l'écran touchent également la représentation du héros et celle de la famille. Des personnages ambivalents, complexes, qui échappent aux classifications de « bons » ou « méchants », que mettent en scène *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) ou les films avec Clint Eastwood — des cowboys des westerns de Sergio Leone (*Le Bon, la Brute et le Truand*, 1966) ou le rôle de l'inspecteur Harry (*Dirty Harry*, 1971).

La représentation de la famille nucléaire, autrefois symbole de l'accomplissement du rêve américain, cède progressivement la place à des familles recomposées, comme, par exemple, dans *The Brady Bunch* (ABC, 1969-1974), *All in the Family* (CBS, 1971-1979) ou *Love, American Style* (ABC, 1969-1974). *An American Family* (PBS, 1973), souvent présenté comme le prototype de la télé-réalité (fig.280), restitue en douze épisodes d'une heure le quotidien des Loud, une famille de Santa Barbara. La série documente les tensions conjugales qui mèneront au divorce des parents et la révélation de l'homosexualité du fils aîné.

Ces thèmes, Eric Fischl ne les connaît pas seulement à l'écran. À l'extérieur, les Fischl semblaient incarner l'image d'une famille modèle : un père représentant commercial dans le secteur du film industriel, une mère au foyer, deux garçons et deux filles, une maison cossue sur la côte nord de Long Island. Les sorties en yacht, les vacances à Myrtle Beach et les réceptions mondaines projetaient une image de réussite et de bonheur. Pourtant, derrière cette façade idyllique se cachait une autre réalité : les violentes disputes parentales, entrecoupées d'étreintes passionnées, l'alcoolisme et la dépression maternelle, ainsi que l'immaturité du père, instauraient un climat instable et profondément toxique. Adolescent, Fischl dit avoir souvent ressenti « un profond et vertigineux sentiment de dissociation ». Il se décrit alors comme « un mauvais garçon de banlieue, cynique, sarcastique, méprisant toute autorité »⁶⁷⁸.

⁶⁷⁸ « I began to experience a profound, dizzying sense of disassociation. I became acutely aware of the disconnect between appearance and reality, between people's emotional needs and desires and the status symbols and objects they surrounded themselves with. The suburbs were a culture big on superficial images. Everyone wanted the same cars, the same kitchen, the same clothes. I became increasingly aware of the differences between what things looked like and how I felt as my world spun erratically and dangerously off its axis. It would later form the basis

Dans ses tableaux, le père est presque toujours absent ; Fischl l'explique par l'absence d'une véritable figure paternelle dans sa famille. Dans un entretien, il évoque *E.T. the Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982), film qu'il trouve « détestable » précisément en raison de l'absence d'une « figure masculine légitime ».

« Dans *E.T. the Extra-Terrestrial* il n'y a pas de père. [...] Et je comprends ce que Spielberg cherchait ici, parce que je n'arrive pas à peindre une représentation d'un homme. J'ai essayé, mais je n'arrive pas à le trouver - regardez mes peintures. Je ne peux pas peindre le bon père. Et peut-être, peut-être que c'est parce qu'il n'a pas d'espace pour lui dans la banlieue, dans ce contexte. Le « bonhomme » part au travail le matin »⁶⁷⁹.

Un jour, après avoir ingéré une grande quantité d'alcool, la mère de Fischl arrache les clés de voiture des mains de sa fille, démarre à toute allure et s'écrase contre un arbre. Fischl a alors vingt-deux ans et vient d'être accepté à CalArts. « L'alcoolisme de ma mère a été ma première expérience de l'indicible. Son suicide a été la seconde. C'est à ce moment-là que mon avenir s'est dessiné. J'ai fait le serment de ne jamais laisser l'indicible devenir l'inmontrable. Je peindrai ce qui ne peut être dit »⁶⁸⁰, écrira-t-il plus tard.

1.1.« Etre mauvais et aimer ça »

« C'est ma vie et je vis au milieu d'une blague juive. Il y a de la douleur dans tout ça. Être mauvais et aimer ça, c'est ça la vraie lutte. C'est ce qui fait de nous, les garçons, des hommes ! »⁶⁸¹ C'est ainsi, allongé sur le divan de son psychanalyste, qu'Alexander Portnoy — protagoniste du roman *Portnoy's Complaint* (1969) de Philip Roth (fig.281) — met à nu ses obsessions sexuelles et ses angoisses existentielles. Issu d'une famille juive respectée, il est

for much of my art. Almost all my early paintings dealt with the fallout from middle-class taboos, the messy, ambivalent emotions couples felt, the inherent racism, the sexual tensions, and the unhappiness roiling below the surface of our prim suburban lives. Meanwhile I was a suburban bad boy—cynical, sarcastic, contemptuous of all authority ». FISCHL, Eric, STONE, Michael, *Bad Boy: My life on and off the canvas*, New York, Crown Publishers, Kindle edition, 2013, p. 11

⁶⁷⁹ « Well, what I got from E. T. — and I hated the movie — was this sense of there being no legitimate male figure. There is no father. And all these other men you see only from the waist down — they're ominous. Even the scientists, who are more the good guys — you think they're bad guys at first. And I understand what Spielberg was after here, because I cannot paint a descent representation of a man. I have tried, but I can't find him — look at my paintings. I can't paint the good father. And maybe, maybe it's because he doesn't have a space in the suburbs, a context. The «good man» goes off to work in the morning ». MARZORATI, Gerald, «Interview with Eric Fischl. I whill not think bad thoughts», *Parkett*, n°5, 1985, p. 21

⁶⁸⁰ « My mother's alcoholism was my first experience with the unspeakable. Her suicide was the second. <...> It was at that moment that my future was set. I vowed that I would never let the unspeakable also be unshowable. I would paint what could not be said », FISCHL, Eric, STONE, Michael, *op.cit.*, p. 37

⁶⁸¹ « This is my life, my only life, and I'm living it in the middle of a Jewish joke. I am the son in the Jewish joke — only it ain't no joke. [...] To be bad, doctor. To be bad and enjoy it. That's the real struggle. That's what makes men of us boys! », ROTH, Philip, *Portnoy's complaint*, 1969

consumé par son désir pour des *shikse*⁶⁸² à peine alphabétisées, tiraillé entre culpabilité et ambivalence identitaire — des tensions qui traversent l'ensemble de l'œuvre de Roth.

Publié en 1969, dix ans avant que Eric Fischl ne réalise *Sleepwalker, Portnoy's Complaint* a été rapidement qualifié de « livre le plus obscène et pornographique de tous les temps »⁶⁸³, notamment par H. R. Haldeman, alors chef de cabinet de Richard Nixon. La controverse porte surtout sur le deuxième chapitre, intitulé « Whacking Off », où Portnoy décrit avec un luxe de détails ses pratiques masturbatoires, recourant tour à tour à une pomme, à une bouteille de lait ou même à un morceau de foie volé sur le chemin de sa leçon de bar-mitsva.

« Si seulement je pouvais réduire à une seule branlette par jour, ou m'en tenir à deux, ou même à trois ! Mais devant la perspective de l'oubli, j'ai commencé à établir de nouveaux records. Avant les repas. Après les repas. Pendant les repas »⁶⁸⁴.

Les personnages de Roth semblent hantés par les mêmes obsessions que les adolescents des premières toiles d'Éric Fischl. Pour l'écrivain comme pour l'artiste, la sexualité constitue l'axe central autour duquel se construisent leurs récits littéraires et picturaux. Ce qui les rapproche encore davantage, c'est la nécessité de se livrer, au point d'en tirer un certain plaisir exhibitionniste, et d'exposer publiquement leurs angoisses, invitant le lecteur et le spectateur à devenir voyeurs, voire complices de leurs tourments.

Roth recourt au récit à la première personne à travers Alexander Portnoy (*Portnoy's Complaint*), mais aussi Nathan Zuckerman (*The Ghost Writer*), David Kepesh (*The Professor of Desire, The Dying Animal*) ou encore Mickey Sabbath (*Sabbath's Theater*). La figure de l'adolescent et ses obsessions érotiques, présente dans les premières toiles de Fischl, cède peu à peu la place à la représentation du couple. À travers ces nouveaux protagonistes, l'œuvre de l'artiste elle-même se transforme : les doutes et les fragilités laissent progressivement place à une routine propre à la maturité.

Là où Roth privilégie la forme de la confession, proche de la cure psychanalytique, Fischl met en œuvre une tension dramatique, représentant souvent les instants « avant » ou « après »

⁶⁸² Le terme *shikse* (ou *shiksa*) provient du yiddish et désigne de façon familière et péjorative une femme non-juive

⁶⁸³ WIENER, Jon, "When Nixon asked Haldeman about Philip Roth", *Los Angeles Review of Books*, 25 janvier 2014, [en ligne], <https://lareviewofbooks.org/article/nixon-asked-haldeman-philip-roth/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁶⁸⁴ « If I only could cut down to one hand-job a day, or hold the line at two, or even three! But with the prospect of oblivion before me, I actually began to set new records for myself. Before meals. After meals. During meals », ROTH, Philip, *Portnoy's complaint*, 1969, p. 32

une action supposée, laissant le spectateur dans l'incertitude de savoir si l'événement vient de se produire ou s'il est sur le point d'advenir. L'ambivalence des situations qui suscitent les émotions aussi ambivalentes que désir et interdit, intimité et regard public, nonchalance féminine et timidité, parfois stupeur, de l'adolescent, est renforcée par des cadrages et des points de vue empruntés au cinéma, produisant des effets de contre-plongée ou de caméra subjective.

À l'instar de Philip Roth, Eric Fischl convoque régulièrement son enfance dans ses entretiens et son autobiographie, ouvrant la voie à de multiples lectures psychanalytiques de son œuvre. Les adolescents peints dans ses œuvres sont en quelque sorte des projections de lui-même et de ses différentes étapes de sa maturation. Confronté, au moment de l'acte de peindre, à toute une série d'hantises resurgissant du plus profond de son inconscient — « ces émotions plus sombres, des sentiments d'impuissance, de colère, de déception, d'échec, d'isolement et de solitude » — Fischl se trouve d'abord dans l'incapacité de prendre la distance nécessaire pour les représenter. Craignant que son travail ne devienne trop personnel⁶⁸⁵, il choisit alors de dissimuler ces affects en les inscrivant, selon ses propres mots, dans des « mythes et des rituels fictionnels »⁶⁸⁶.

Les figures féminines dans ses premiers tableaux sont elles aussi des réminiscences issues de son « propre passé désordonné »⁶⁸⁷, où la figure d'une mère hystérique et envahissante se confond avec le premier objet de ses fantasmes sexuels. De manière analogue, Alexander Portnoy confie, dès les premières pages de son monologue, avoir cru, durant sa première année d'école, que « chacun de [ses] professeurs était [sa] mère déguisée »⁶⁸⁸.

Steven Sampson, critique littéraire et romancier américain⁶⁸⁹, se souvient de l'effet que la première lecture de *Portnoy's Complaint* a produit sur lui, ainsi que des émotions suscitées par des films tels que *Carnal Knowledge* de Mike Nichols ou *Bob et Carol et Ted et Alice* de Paul Mazursky : des œuvres qu'il classe dans son « panthéon d'œuvres interdites — celles évoquées

⁶⁸⁵ « But these newly conjured feelings were coming from darker emotions, feelings of helplessness, anger, disappointment, failure, isolation, and loneliness. I worried that my work was becoming too personal ». FISCHL, Eric, STONE, Michael, *op.cit.*, p. 85

⁶⁸⁶ *Ibid.*

⁶⁸⁷ « When I stepped back from the paintings and saw what they were really about, I realized I'd actually been painting scenes from my own disorderly past ». FISCHL, Eric, STONE, Michael, *op.cit.*, p.120

⁶⁸⁸ « She was so deeply imbedded in my consciousness that for the first year of school I seem to have delieved that each of my teachers was my mother in disguise ». ROTH, Philip, *Portnoy's complaint*, 1969, p.2

⁶⁸⁹ Auteur d'une thèse de doctorat consacrée à Philip Roth, soutenue à l'Université Paris VII en 2008, ainsi que des deux essais *Corpus Rothi. Une lecture de Philip Roth* (2011) et *Corpus Rothi II. Le Philip Roth tardif, de Pastorale américaine à Némésis* (2012), Sampson publie en 2018 un roman intitulé *Moi, Philip Roth* (Paris, Pierre-Guillaume de Roux)

en secret par les adultes »⁶⁹⁰. « En le lisant (*Portnoy's Complaint*) je n'ai pas eu le même choc que celui provoqué par Hemingway ou Henry Miller, écrit Sampson. Ceux-là étaient de véritables romanciers, bâtisseurs d'univers étranges et lointains. Tandis que Roth m'apparaissait comme un frère, auteur d'un journal intime proche de moi »⁶⁹¹.

Bien que les récits de Roth empruntent largement à sa propre vie, il reste difficile de démêler le vrai du fictif. Écrivain complexe, il a souvent laissé ses lecteurs et ses critiques dans l'incertitude quant à sa véritable identité. Une ambiguïté similaire traverse l'œuvre de Fischl : ses scènes troublantes traduisent-elles des traumatismes d'enfance ou relèvent-elles d'une pure invention imaginaire ? Cette proximité Fischl et Roth revêt d'autant plus de signification qu'en 1988, Roth a rédigé le texte introductif du catalogue de l'exposition d'Eric Fischl à la galerie Mary Boone, à Manhattan⁶⁹².

Vivement critiqué par le rabbinat, la communauté et les intellectuels juifs, accusant Roth d'alimenter l'antisémitisme⁶⁹³, le roman est accueilli avec enthousiasme par les jeunes Américains. Face à ce succès retissant, *Portnoy's Complaint* est adapté au cinéma en 1972 par Ernest Lehman⁶⁹⁴. Alors que le roman de Roth avait été jugé obscène et pornographique, trois ans plus tard — les mœurs ayant évolué rapidement —, les critiques reprochent au film une « traduction littérale des événements et des répliques »⁶⁹⁵. Contrairement au triomphe littéraire, l'adaptation cinématographique est perçue comme un « désastre absolu »⁶⁹⁶, selon Vincent Canby du *New York Times*. D'autres critiques dénoncent une mise en scène aplatie et surtout l'absence de scènes érotiques marquantes. Ainsi, Jacques Siclier, du *Monde* s'est décrit comme un « voyeur frustré » :

« Réduits à leurs apparences, les personnages se traînent dans un roman-photo qui n'a même pas l'agrément de quelques scènes érotiques. Chaque fois qu'une situation sexuelle amorcée parvient à un

⁶⁹⁰ SAMPSON, Steven, « Philip Roth : corps ou créateurs ? » *Zone Critique*, 17 juin 2019, [en ligne], <https://zone-critique.com/critiques/moi-philip-roth-de-steven-sampson/> [consulté le 25 septembre 2025]

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Eric Fischl* (cat. Exp. New York, Mary Boone Gallery, 14 mai -25 juin 1988), Mary Boone Gallery, New York

⁶⁹³ ROTH, Philip, "On Portnoy's Complaint", dans *Reading Myself and Others*, New York, Vintage International, 2001, p. 17-18.

⁶⁹⁴ Auparavant scénariste, Ernest Lehman s'est fait connaître notamment par sa collaboration au scénario de *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959) d'Alfred Hitchcock et pour avoir convaincu Jack Warner de financer *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966), premier long métrage de Mike Nichols. L'adaptation du roman de Philip Roth constitue sa seule réalisation cinématographique.

⁶⁹⁵ « The literal translation of Roth's events and lines to film was certain to fail, as it has ». CHAPLIN, Charles, "Portnoy's Travels from Page to Screen.", *Los Angeles Times*, 1972

⁶⁹⁶ CANBY, Vincent, "Portnoy' Should Complain", *The New York Times*, 25 juin 1972

certain point de tension, la caméra s'en détourne avec la plus parfaite hypocrisie pour regarder voler les mouches ». ⁶⁹⁷

La levée progressive de la censure au cinéma a ouvert la demande à des scènes franches et audacieuses. Ce qui avait autrefois choqué est désormais banalisé. Au début des années 1970, l'érotisme doit être ouvert, direct et sans détour. C'est dans ce contexte que le film de Lehman apparaît daté, éclipsé par la sortie, la même année, du *Dernier tango à Paris* de Bernardo Bertolucci et de *Deep Throat* de Gerard Damiano.

Bien que tardivement par rapport à la littérature et au cinéma, Fischl s'inscrit dans cette exploration des zones ambiguës, mettant en scène des situations de plus en plus complexes et troublantes, où une femme mûre assume un rôle d'éducatrice, à l'image de Mrs. Robinson dans *The Graduate* (1967) de Mike Nichols.

1.2.« Mrs Robinson, vous essayez de me séduire ? »

Fischl découvre *The Graduate* (1967) à l'âge de dix-neuf ans. Ce film, tout comme *Carnal Knowledge* (1971), mais également *Nashville* (1975) de Robert Altman, devient pour l'artiste une source d'inspiration déterminante. Ces récits cinématographiques proposent un regard à la fois critique et satirique sur la vie en banlieue et sur ceux qui l'habitent — un thème déjà abordé par des sociologues et des écrivains américains tels que Sinclair Lewis, John Updike ou John Cheever⁶⁹⁸ — et qui constitue le décor de nombreux tableaux d'Eric Fischl. Par ailleurs, ils révèlent à l'artiste une manière d'intégrer « l'humour et l'ironie dans la structure de la tragédie », approche qui entre en résonance directe avec ses préoccupations picturales, comme il l'a expliqué lors de notre entretien.

« Le film *The Graduate* de Mike Nichols m'a profondément marqué, à la fois par son pathos émotionnel et par certaines compositions visuelles extraordinaires qui propulsaient le récit sans jamais en atténuer l'intensité. *Nashville* de Robert Altman m'a montré comment intégrer les détails les plus banals de la vie quotidienne, le sentiment d'un récit improvisé, d'un jeu non répété et d'une structure narrative

⁶⁹⁷ SICLIER, Jacques, « Portnoy's et son complexe », *Le Monde*, 29 janvier 1973, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/01/29/portnoy-et-son-complexe_2558274_1819218.html [consulté le 25 septembre 2025]

⁶⁹⁸ Eric FISCHL : « C'était quelque chose qui avait commencé à se produire en littérature, avec [John] Updike et [John] Cheever, et au cinéma, comme *The Graduate*. Mais c'était quelque chose où la banlieue était considérée comme un lieu sans contenu ». HOMES, A.B., « Interview with Eric Fischl », *Bomb Magazine*, 26 octobre 2005, [en ligne], <https://bombmagazine.org/articles/eric-fischl-1/> [consulté le 25 septembre 2025]

presque digressive, tout en parvenant néanmoins à rendre avec force des significations plus profondes. Les films de Nichols comme ceux d'Altman m'ont appris comment utiliser l'humour et l'ironie à l'intérieur même de la structure de la tragédie »⁶⁹⁹.

Issu d'une famille d'émigrés juifs russes, Michael Peschkowski, qui prendra plus tard le nom de Mike Nichols, débute sa carrière aux côtés d'Elaine May avec des sketches comiques (fig.282). Dans le contexte du maccarthysme, de la guerre froide, des tensions raciales, de la guerre du Viêt-Nam et de la révolution sexuelle naissante, le duo introduit sur la scène new-yorkaise une forme d'improvisation nouvelle — sensible et ironique — déclinée dans les situations du quotidien et qui aborde des thèmes susceptibles d'être reconnus par chaque spectateur. À la même époque, Woody Allen, qui rêvait d'écrire pour Nichols et May, souligne que leurs sketches « touchaient à une sorte de vérité : vérité du caractère, vérité sociale, vérité de l'esprit »⁷⁰⁰. Le fait qu'ils écrivent eux-mêmes leurs textes renforce la pertinence de leurs sujets. Avec Nichols et May, « l'angoisse juive, Freud, l'alphabétisation, l'ironie et le sexe »⁷⁰¹ deviennent des thèmes abordés au cœur de la comédie populaire.

Dans son autobiographie, Éric Fischl revient sur l'influence décisive qu'a exercée sur lui Mike Nichols. Bien avant de découvrir *The Graduate*, il est, tout comme Woody Allen, fasciné par les numéros comiques de Nichols et May. « Ces routines parfaites, qui capturaient et ridiculisaient les névroses de la vie américaine moderne, ont presque servi de modèle aux thèmes que je reprendrais, des décennies plus tard, dans ma peinture »⁷⁰², confie-t-il.

Après sa séparation d'avec Elaine May au milieu des années 1960, Mike Nichols entame sa carrière de réalisateur avec *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966)⁷⁰³, premier film classé «pour public averti », sorti peu avant la mise en place du système de *rating* en 1968. L'année

⁶⁹⁹ Mike Nichols' film *The Graduate* impacted me greatly for both its emotional pathos and for some of the extraordinary visual compositions that propelled the narrative without losing the pathos. Altman's Nashville showed me a way to include the utterly banal details of everyday life, the feeling of unscripted storytelling, unrehearsed acting and near-rambling narrative structure in a way that was still able to vividly capture his deeper meanings. Both Nichols' and Altman's films showed me how I could use humor and irony within the structure of tragedy ».

⁷⁰⁰ Woody Allen : « They were touching on some kind of truth—truth of character, social truth, truth of wit. And, suddenly, part of that whole new sense of truth was that they wrote their own material ». LAHR, John, « Making it real », *New Yorker*, 13 février 2000, [en ligne], [Making It Real | The New Yorker \[consulté le 25 septembre 2025\]](#)

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² « Mike Nichols had been ad idol of mince since I was nineteen and first saw *The Graduate*. Even before then, I'd grown up listening to the albums he made with Elaine Mey, those pitch-perfect routines that captured and ridiculed the neuroses of modern American life — almost a template for the themes I'd take up decades later in my painting ». FISCHL, Eric, STONE, Michael, *Bad Boy: My life on and off the canvas*, New York, Crown Publishers, Kindle edition, 2013, p. 256

⁷⁰³ Il s'agit d'une adaptation de la pièce d'Edward Albee, présentée pour la première fois à Brodway en 1962.

suivante, il réalise *The Graduate* (1967). Adapté du roman éponyme de Charles Webb, publié en 1963, le film lui vaut l'Oscar du meilleur réalisateur.

Dustin Hoffman, qui fait alors ses débuts au cinéma, incarne Benjamin, un jeune diplômé de vingt et un ans rentrant chez lui pour les vacances d'été à la fin de ses études (fig.283). Hanté par des incertitudes quant à son avenir, maladroit et en décalage avec son environnement familial, il se retrouve entraîné dans une liaison avec Mrs. Robinson. Une quadragénaire, frustrée par son mariage, égoïste et pragmatique, elle se sert de la naïveté et de l'inexpérience de Benjamin pour l'attirer dans une relation charnelle. Pour le jeune homme, cette première expérience sexuelle, marquée par une différence d'âge et de statut social, accentue ses angoisses existentielles et son sentiment de désorientation face à l'avenir.

Réalisé en pleine guerre du Vietnam, le film incarne le « choc des générations » : d'un côté, celle des parents, marqués par la Seconde Guerre mondiale, et de l'autre, celle des jeunes pacifistes, porteurs du slogan *Make love, not war*, refusant d'endosser les responsabilités liées au conflit. Philip Roth, dans *Pastorale américaine* (1997), offre une description particulièrement juste de cette fracture générationnelle et des bouleversements qu'elle entraîne :

« C'était en 68, à l'époque où on commençait tout juste à faire n'importe quoi. Les gens ont subitement été forcés de comprendre ce que c'était que la folie. Tout cet étalage public. A bas les inhibitions. L'autorité impuissante. Les gosses qui pètent les plombs, qui se mettent à intimider tout le monde. Les adultes ne savent plus quoi penser, quoi faire. C'est une comédie ? Elle est vraie cette « révolution ? » On joue à quoi ? Aux gendarmes et aux voleurs ? Qu'est-ce qui se passe ? Les jeunes mettent le pays à feu et à sang et les adultes commencent à déjanter à leur tour ». ⁷⁰⁴

Les jeunes intellectuels comme Nichols ou Roth, bercés par la musique de Simon et Garfunkel et influencés par les écrits de Jack Kerouac, cherchent à s'affranchir des valeurs héritées de leurs parents afin de redéfinir leur propre vision du monde. Contrairement aux manifestants de rue qui recourent au feu et aux armes, ils privilégient une voie « intellectuelle » plutôt que violente, mobilisant la caméra ou le stylo pour explorer leurs obsessions envers les femmes, intégrer l'humour juif et tourner en dérision leurs propres vies, ainsi que celles de leurs familles et de leurs proches.

La rencontre entre Eric Fischl et Mike Nichols survient en 1992, à une époque marquée par la crise du marché de l'art qui succède à l'euphorie spéculative des années 1980. Invité avec sa

⁷⁰⁴ ROTH, Philip, *Pastorale américaine*, 1997

compagne April à un dîner mondain dans le célèbre restaurant italien L'Orso, situé à New York à proximité du Theater Row, haut lieu fréquenté par les personnalités du spectacle, Fischl se retrouvent parmi des célébrités. L'artiste se souvient dans son autobiographie : « Harrison Ford était assis à la table voisine, et presque toutes les personnes qui entraient s'arrêtaient pour le saluer et lui rendre hommage »⁷⁰⁵. Pourtant, malgré l'attention accordée à l'acteur, c'est son voisin de table qui suscite l'admiration générale. À la fin du repas, alors que Fischl s'apprête à quitter les lieux, un inconnu l'aborde en lui demandant s'il est bien Eric Fischl. L'homme se présente : « Je suis Mike Nichols. Je suis un grand fan »⁷⁰⁶. Cette rencontre inaugure une amitié durable, interrompue seulement par la mort du réalisateur en 2014. Pour Fischl, Nichols devient une véritable « idole », exerçant sur lui une « immense influence »⁷⁰⁷. L'artiste rend hommage à cette relation dans plusieurs œuvres, notamment dans celles de 1999: *Mike* et *The Bed, the Chair, the Sitter* (fig.284, 285).

« Ce soir-là, nous avons simplement échangé des plaisanteries ; avec le temps, Mike est devenu un ami très cher. Mais notre rencontre m'a fait réaliser à quel point j'étais devenue sensible et assoiffée de la bonne opinion des autres. Et cela m'a rappelé qu'il y avait des gens brillants et créatifs qui ne faisaient pas partie du monde de l'art [...] et qui continuaient à apprécier mon travail »⁷⁰⁸.

Il est pertinent de rapprocher *Bad Boy* (fig.287) présenté par l'artiste en 1981 à la galerie Edward Thorp, trois ans après le succès de *Sleepwalker*, d'une scène *The Graduate*, où Mrs. Robinson, en fin d'une soirée, invite Benjamin à l'accompagner. Elle lui offre un verre et propose de voir la chambre de sa fille, Elaine. Avant qu'il ne parte, elle lui demande d'apporter son portefeuille. En montant à l'étage, Benjamin la surprend en train d'enfiler ses bas, dévoilant la nudité de ses jambes (fig.286, 288). Cette image, devenue emblématique, figure sur l'affiche du film. Pris de stupeur, le jeune homme s'exclame : « Mrs. Robinson, vous tentez de me séduire ? »

Le titre *Bad Boy* — que Fischl reprendra plus tard pour son autobiographie — condense à la fois son parcours artistique et son expérience intime, révélant son goût pour la provocation

⁷⁰⁵ FISCHL, Eric, STONE, Michael, *op.cit.*, p. 255

⁷⁰⁶ « As I got up to leave, the stranger also stood and asked me if I wasn't Eric Fischl. I admitted that I was. He extended his hand. "I'm Mike Nichols," he said. "I'm a big fan ». FISCHL, Eric, STONE, Michael, *op.cit.*, p.256

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ « That night we merely exchanged pleasantries; over time, Mike would become a dear friend. But our meeting made me realize just how sensitive I'd become and how thirsty I was for the good opinion of others. And it reminded me that there were brilliant, creative people who were not part of the art world and its fashions who still valued my work », *Idem.*

et son esprit de rébellion. L'exposition marque un tournant, rencontrant un accueil retentissant⁷⁰⁹ *Bad Boy* s'impose alors comme l'une de ses œuvres les plus célèbres et les plus commentées.

Un garçon, représenté de dos comme dans *Sleepwalker*, est assis au bord d'une table basse. Face à lui, une femme nue est allongée sur un large lit, jambes écartées, le sexe offert au regard. Absorbée par la contemplation de ses ongles, elle paraît indifférente à la présence d'une autre personne dans la pièce. La lumière du soleil traverse les stores fermés, découpant l'espace de stries lumineuses qui viennent zébrer le lit et le corps féminin. Tandis que son regard se fixe sur le sexe de la femme, la main du garçon fouille dans un sac posé derrière lui, probablement à la recherche d'un portemonnaie.

« *Bad Boy* a recréé les sentiments troublants que j'ai éprouvés à la puberté lorsque je voyais ma mère nue assez régulièrement. Elle trouvait sans doute cela naturel, mais je ne savais déjà pas comment gérer ma sexualité naissante, et encore moins les pulsions illicites que son corps nu déclenchait en moi. Dans ce contexte, le garçon vole dans le sac de la femme parce qu'il ne sait pas quoi faire d'autre, parce qu'il ne peut rien faire d'autre ». ⁷¹⁰

Ce témoignage de l'artiste éclaire la genèse de ses scènes picturales où un adolescent et une femme mûre se livrent à des jeux sexuels, réels ou fantasmés. Les interprétations multiples que suscitent ces rapports ambigus renforcent l'intention du peintre : mettre en images ses fantasmes et angoisses refoulés, tout en explorant des situations dramatiques empreintes d'ambiguïté.

Dans *Birthday Boy*, réalisé la même année que *Bad Boy*, un adolescent et une femme partagent le même lit, mais les écarts sociaux et intellectuels rendent leur relation vouées à l'échec (fig.289). Désinvolte et séductrice, la femme, allongée nonchalamment, semble fixer une télévision que l'on devine hors-champ, tandis que le garçon, songeur, effleure son genou et dirige son regard vers le spectateur. D'une légèreté ambiguë, comparable à l'attitude de Mrs. Robinson dans *The Graduate* (1967), la femme pose son pied sur l'épaule du jeune homme, un geste qui, oscillant entre provocation et tendresse, souligne l'ambiguïté de la scène.

⁷⁰⁹ « The Sleepwalker show in 1980 had been a hit, and Bad Boy was a home run in terms of the reception it got », *Ibid.*, p. 161

⁷¹⁰ « Bad Boy re-created the troubling feelings I experienced during puberty when I saw my mother naked on a fairly regular basis. No doubt she felt it was natural, but I already didn't know how to deal with my emerging sexuality, much less the illicit impulses her naked body triggered in me. In this context, the boy is stealing from the woman's purse because he does not know what else to do, because he can't do anything else ». *Ibid.*, p. 154

Cette mise en scène renvoie à d'autres couples « pervers », tels que Lolita et Humbert dans le roman de Vladimir Nabokov (fig.292). Dans l'adaptation cinématographique réalisée par Stanley Kubrick en 1962, le film s'ouvre sur un gros plan de la main de Humbert appliquant du vernis sur les ongles de Lolita. Ce motif visuel reprend directement *Scarlet Street* de Fritz Lang (1945), où Chris Cross (Edward G. Robinson), modeste employé de banque vieillissant, vernit les ongles d'une jeune intrigante et manipulatrice (Joan Bennet) (fig.291).

Les protagonistes de la toile de Fischl sont-ils chez eux ou dans une chambre d'hôtel ? S'agit-il d'une mère et de son fils ? D'amants illégitimes ? D'un adolescent en quête d'initiation charnelle après d'une prostituée ? Ou encore d'un frère et d'une sœur ? Comme dans de nombreuses autres toiles, telles que *Daddy's Girl* (fig.293) ou *Father and Son Sleeping* (fig.294), l'interprétation reste ouverte et nourrit une pluralité de lectures troublantes.

Dans l'une des séquences de *The Graduate*, Benjamin et Mrs Robinson se retrouvent dans une chambre d'hôtel. Leur relation repose uniquement sur la satisfaction réciproque de leurs désirs sexuelles ; les différences d'âge, de statut social et d'ambition creusent un gouffre d'incompréhension et révèlent les névroses et la maladresse de Benjamin. Lorsqu'il se heurte à un mur, Mrs Robinson, nonchalante, fume au lit. « Nous n'avons rien en commun, » dit Benjamin. « Nous pourrions parler d'art, par exemple. Vous aimez l'art, Mrs Robinson ? » (fig.290)

1.3. *Carnal Knowledge* ou l'anatomie du désir

Depuis les fantasmes d'un adolescent en transition vers l'âge adulte, en passant par la découverte de la sexualité, jusqu'à la routine d'un couple, l'œuvre de Fischl met en images ces transformations tumultueuses du désir tout au long de l'existence masculine.

Ce thème est porté à l'écran dans *Carnal Knowledge* (1972), quatrième long-métrage de Mike Nichols. Le film suit deux amis, Sandy (Arthur Garfunkel), intellectuel réservé, et Jonathan (Jack Nicholson), séducteur assumé, de leurs 18 ans jusqu'à la maturité. (fig.295) Ce film a d'ailleurs été projeté par Eric Fischl dans le cadre de l'exposition *Hope and Hazard: a Comedy of Eros*, conçue à la Hall Art Foundation du 6 mai 2017 au 25 novembre 2018.

Lors de sa sortie en 1971, *Carnal Knowledge*, classé R et donc interdit aux moins de dix-sept ans, a fait l'objet de plusieurs procès pour obscénité dans différents États, encore soumis aux règles strictes de censure cinématographique. Malgré l'absence de scènes explicitement

sexuelles⁷¹¹, c'est leur transposition verbale, à la fois cynique et pragmatique, qui a été considérée comme obscène par de nombreux critiques. Dès le générique, le spectateur est plongé dans une conversation entre les deux protagonistes, obsédés par les femmes et révélant, dans leurs échanges, les pensées intimes qu'ils partagent exclusivement entre eux : « Ses seins sont trop petits, mais ses jambes sont superbes, je ne l'aurais pas chassée de mon lit », ou encore « Je devenais vraiment fou d'elle. Elle ne me laissait pas poser la main sur elle. Alors je suis retourné voir Gloria ». Ils se félicitent de chaque avancée vers l'acte sexuel, perçu comme l'ultime accomplissement de leurs obsessions.

Sandy, qui n'a jamais su parler à une fille, suit les conseils de Jonathan en matière de séduction. Lors d'une soirée, il tente d'aborder une jeune femme qui, comme lui, hésite à faire le premier pas. Après plusieurs tentatives maladroites, c'est Susan qui lui adresse la parole. Leur relation se développe : premier baiser, premières caresses. À chaque étape, Sandy est impatient ; il souhaite savoir si ses sentiments sont réciproques et que tout se passe « comme il faut ». Il finit par demander à Susan de faire l'amour. Comme lors de leur première rencontre, où il ne savait ni quoi dire ni comment faire, il hésite et tâtonne. Dans la séquence au lit, il insiste maladroitement, persuadé d'avoir trouvé en Susan l'incarnation de l'innocence et de la perfection (fig.295). Contrairement au spectateur, il ignore que la jeune femme a perdu sa virginité la veille avec Jonathan. « Faisons-le ! » supplie Sandy. Blessé par le refus de Susan, il ne cesse d'insister : « Je t'aime, faisons-le ! »

Chez Eric Fischl, plusieurs toiles du début des années 1980 explorent la quête du désir charnel et la curiosité érotique propres aux jeunes garçons à l'orée de l'adolescence. Dans *Birth of Love* (1981), un adolescent effleure la cuisse d'une femme assise à ses côtés (fig.296). Ce geste a été qualifié par le philosophe Arthur Danto non « non pas une passe mais un accomplissement »⁷¹².

Le titre de l'œuvre, qui évoque l'amour sur un mode ironique, réduit ce sentiment complexe à de simples pulsions sexuelles. Pour le jeune protagoniste, l'amour demeure une notion abstraite, confondue avec une découverte hésitante et troublée des sensations physiques qu'il commence tout juste à expérimenter. Le geste prudent avec lequel il pose la main sur la hanche de la femme, rappelle *Le Genou de Claire* (1970) d'Éric Rohmer, l'un des six volets du cycle

⁷¹¹ Comme le souligne Brian De Palma dans ses entretiens avec Samuel Blumenfeld, et en référence au contexte cinématographique de son époque, un film ne pouvait comporter de scène de pénétration ni de sexe explicite, sous peine de se voir systématiquement bloqué par la censure. Voir DE PALMA, Brian, BLUMENFELD, Samuel, VACHAUD, Laurent, *Brian De Palma : entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calmann-Levy, 2001, p. 136

⁷¹² DANTO, Arthur C., ENRIGHT, Robert, MARTIN, Steve, *Eric Fischl, 1970-2000*, New York, The Monacelli Press, 2000, p. 18

Contes moraux (fig.297). Le protagoniste, un intellectuel quadragénaire, choisit d'observer et d'analyser ses désirs plutôt que de les vivre. « Que représente en effet *Le Genou de Claire*, sinon un homme qui préfère son désir même à l'objet de son désir ? »⁷¹³, s'interroge Antoine de Baecque dans sa biographie consacrée au cinéaste. Dans ce film, comme dans l'ensemble de l'œuvre de Rohmer, les sensations physiques ne prennent jamais le pas sur les fantasmes nourris par Jérôme à l'égard des jeunes filles qu'il convoite.

En 1971, Mike Nichols, à une époque où la représentation de l'érotisme à l'écran n'est plus tabou, met en scène la « crainte puritaine de la femme »⁷¹⁴. Rohmer assume un décalage vis-à-vis de son temps. Chez lui, comme chez Godard, Truffaut ou Eustache, le plaisir réside davantage dans la discussion des histoires d'amour que dans leur accomplissement. Antoine de Baecque qualifie cette posture de « puissance du fantasme »⁷¹⁵, sublimée par la parole et substituée au toucher.

Un adolescent dans le tableau de Fischl caresse le corps féminin sans rien recevoir en retour. Il s'agit de la découverte de ses fantasmes et de ses désirs. Cigarette à la main, le regard de la femme reste distant. Dans la partie gauche émergent de l'obscurité les jambes écartées d'un homme, allongé sur le ventre, tandis que des enfants jouent près de la piscine. Comme dans *Sleepwalker*, un fauteuil vide intrigue : il suggère l'absence de quelqu'un qui vient de partir ou qui est sur le point d'arriver. Peut-être s'agit-il de l'adolescent qui y était assis avant de se lever pour s'approcher de la femme.

Le même motif se poursuit dans *Dog Days* (1984), un diptyque divisé en split screen, où deux scènes distinctes se déroulent sur un même balcon, comme séparées par une coupure de montage cinématographique (fig.298). Dans le panneau gauche, une femme nue, probablement de retour de la plage dans, sac à la main, observe ses deux chiens. Dans la partie de droite, une autre femme, tend son corps vers un adolescent, qui déconcerté par sa proximité physique, effleure son corps avec hésitation, le sexe en érection. La division en *split-screen* amplifie le décalage temporel entre la posture du jeune homme et celle de la femme en face de lui. Cela invite à supposer que ces figures féminines apparaissent comme des projections mentales — des incarnations d'un fantasme érotique intériorisé.

Dans le cinéma de Mike Nichols, la parole soutient ce que la caméra ne peut ou ne veut montrer. Dans son premier long métrage, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966), adaptation

⁷¹³ DE, BAECQUE Antoine, HERPE, Noël, Éric Rohmer : biographie, Paris, Stock, 2014, p. 225

⁷¹⁴ DE BARONCELLI, Jean, « Ce plaisir qu'on dit charnel de Mike Nichols », *Le Monde*, 26 février 1972, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/02/26/ce-plaisir-qu-on-dit-charnel-de-mike-nichols_2382449_1819218.html [consulté le 25 septembre 2025]

⁷¹⁵ DE BAECQUE, Antoine, HERPE, Noël, op.cit., p. 226

de la pièce d'Edward Albee, ce sont les dialogues, et non les images de violence, qui rendent à l'écran la haine et le mépris conjugaux. Paradoxalement, cette haine fonctionne pour le couple comme un moyen de faire durer le mariage. Jean de Baroncelli écrivait à propos de ce film qu'il traduisait avec une intensité rare la «dégradation des corps, mais surtout la dégradation des cœurs, des âmes, des sentiments »⁷¹⁶.

Dans *Carnal Knowledge* (1971), la séquence où Jonathan et sa compagne se retrouvent dans l'appartement de cette dernière illustre avec acuité l'évolution d'un couple et de son désir, allant des pulsions incontrôlables à l'anéantissement progressif de ce qui, au départ, apparaissait comme de véritables « sentiments »⁷¹⁷. Cette transformation, marquée par les disputes et la peur de l'engagement de Jonathan à l'idée du mariage, se déroule entièrement en huis clos. Alors qu'ils accomplissent les gestes les plus triviaux de la vie quotidienne — ils parlent, se douchent, regardent la télévision — leur relation se détériore lentement, pour finir par s'effondrer (fig.228).

Ce n'est pas l'érotisme en tant que tel qui retient l'attention de Fischl dans *Sleepwalker*, *Bad Boy* ou *Birthday Boy*, mais bien ses failles : les instants de vulnérabilité et d'incertitude.

« Les mains d'un artiste érotique expriment la beauté et une forme d'ordre que je n'ai jamais été capable d'atteindre. Je suis toujours trop nerveux, trop incertain par rapport à cela. Pour moi, c'est plus complexe : cela tient à un trouble qui surgit dans ces moments de connexion. Je suis davantage conscient de la vulnérabilité que du plaisir : ce qui pourrait te blesser, ce que tu pourrais blesser, ce que tu pourrais gâcher, etc. En réalité, c'est quelque chose de naturel, donc cela devrait être plus simple. [...] Je ne considère pas mon travail comme érotique, je le considère comme sexuel. »⁷¹⁸

2. Eric Fischl. Peindre les corps nus : entre malaise et banalité

2.1. Saint-Tropez vu sous l'angle du « malaise puritain américain »

⁷¹⁶ DE BARONCELLI, Jean, « Qui a peur de Virginia Woolf ? », *Le Monde*, 18 février 1967, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/02/18/qui-a-peur-de-virginia-woolf_2621928_1819218.html [consulté le 25 septembre 2025]

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ « The hands of an erotic artist express beauty and a sort of order that I've never been able to achieve. I'm always too nervous, too insecure in relation to that. For me, it's more complex, it's linked to a disturbance that happens in those moments of connection. I'm more aware of the vulnerability than I am of the pleasure, such as what might hurt you, what you might hurt, what you might mess up etc. In reality, it's something natural so it should be easier. [...] I don't think of my work as erotic, I think of it as sexual ». CUE, Elena, "Eric Fischl : 'I don't think of my work as erotic, I think of it as sexual'", *Huffpost*, 14 novembre 2017, 5^{en} ligne], https://www.huffpost.com/entry/eric-fischl-i-dont-think-of-my-work-as-erotic-i_b_5a0adb0fe4b06d8966cf328f [consulté le 25 septembre 2025]

En 1982, après le succès de *Bad Boy*, Eric Fischl séjourne à Saint-Tropez avec sa compagne April. Il découvre alors pour la première fois cette côte française, déjà érigée en mythe par le « nouveau » cinéma européen des années 1950–1960. Saint-Tropez devient en effet un lieu emblématique de la représentation du désir, un décor idéal pour célébrer le corps féminin, qui, à partir de la levée progressive du code Hays dès la fin des années 1950, devient l’objet d’une obsession pour la caméra, conditionnant le goût pour de longues prises et des vues rapprochées.

Brigitte Bardot, révélée en 1956 dans *Et...Dieu créa la femme* (fig.300), apparaît comme l’incarnation d’une jeunesse insouciant et désirable, dotée, selon Antoine de Baecque, « d’une liberté et d’attitudes radicalement nouvelles »⁷¹⁹. En 1963, Godard « parodie » un plan de Roger Vadim montrant Brigitte Bardot allongée sur le ventre dans les premières minutes de *Le Mépris*, offrant ainsi le corps de la vedette au regard des spectateurs.

« [...] corps restitué dans l’histoire des corps féminins, il est à la fois une métamorphose de la nudité de Marilyn Monroe, une parodie publicitaire de Bardot elle-même et une invention de la Nouvelle Vague. Car ce corps parvient, en une séquence, à dire tous les possibles de la nouvelles femme »⁷²⁰.

Saint-Tropez garde en mémoire également le souvenir du corps mince, bronzé et rebelle d’Haydée Politoff dans *La Collectionneuse* d’Éric Rohmer (1967) (fig.301), ainsi que celui des amants incarnés par Romy Schneider et Alain Delon au bord de la piscine d’une luxueuse villa dans *La Piscine* de Jacques Deray (1969). (fig.302)

De cette expérience estivale de Fischl à Saint-Tropez naît la série *Early Beach Paintings* (1980–1996) (fig.303). Les baigneurs et baigneuses y apparaissent aux corps lourds et flasques, chairs relâchées, ventres tombants, seins et cuisses marqués par la cellulite. Bien loin des poses sensuelles de Bardot dans ses premiers films, les protagonistes des toiles de Fischl prennent des postures décontractées et ne semblent exprimer aucune gêne à se retrouver les uns à côté des autres, avec presque aucune distance entre eux. Ils apparaissent tout aussi différents du point de vue du peintre, qui les avait photographiés avant qu’ils ne deviennent sujets de ses toiles, saisis dans leurs activités quotidiennes — lecture, application de crème solaire, une partie de volley-ball ou sieste. Philippe Dagen, qui a accompagné Fischl à la plage de Pampelonne durant l’été 1993, observe une attitude pragmatique et détachée du peintre face à ces sujets :

⁷¹⁹ DE BAECQUE Antoine, « Bardot », *La Nouvelle Vague : portrait d’une jeunesse*, Paris, Flammarion 1998

⁷²⁰ DE BAECQUE Antoine, *Bardot*, Les Pérégrines, Paris, 2025, p. 97

« Entre les matelas, sur les planches, le long du rivage, elles parquent lentement et Fischl, sans interrompre la conversation, comme si de rien n'était, comme s'il herborisait ou collectionnait des papillons, photographie leurs passages et leurs démonstrations plastique. Il photographie avec une étonnante célérité. Voir, viser, appuyer dix ou quinze secondes, pas plus. La composition du cliché l'intéresse peu, infiniment moins que le sujet »⁷²¹.

Par son attitude nonchalante, presque prédatrice dans sa manière de sélectionner « ses victimes », qui n'ont souvent aucune conscience d'être photographiées, on reconnaît le caractère voyeuriste propre à l'œuvre de Fischl, caractéristique qu'il ne cesse d'amplifier depuis les années 1980. À l'observation de plusieurs toiles de la série, le regard se trouve bientôt saturé par l'omniprésence de la chair. Dès lors, on remarque des incohérences de proportion, des superpositions parfois maladroites de corps, ou encore des effets d'anamorphose. Ces distorsions, probablement intentionnelles, résultent d'une méthode de travail fondée sur l'assemblage de photographies prises en des lieux et à des moments distincts.

Cette première visite de Saint-Tropez au début des années 1980, est vécu par Fischl comme un véritable « choc visuel ». Le peintre se souvient d'avoir été « médusé » par la liberté et la désinvolture avec lesquelles les « Français s'exposait au soleil ». En les observant « à travers les yeux du malaise puritain américain »⁷²², il se dit d'avoir été confronté, pour la première fois, à sa propre gêne face au corps exposé en public⁷²³. « Les Français, autant que les Américains, sont obsédés par le sexe, mais les Français l'admettent sans peine. Ils n'en font pas un drame »⁷²⁴, conclut l'artiste.

2.2. La nudité au service de la dramaturgie

Comme souvent avec la peinture de Fischl, le spectateur se trouve dans une posture de voyeur involontaire. Pour cette série, il a le sentiment d'être un intrus, tombé par hasard sur

⁷²¹ DAGEN, Philippe, « Chez les peintres. Eric Fischl, le voyeur mélancolique », *Le Monde*, 22 août 1993

⁷²² Entretien avec Eric Fischl : « I saw St Tropez strictly thru the eyes of American puritanical unease. Growing up, as I did, in the New York suburbs in the 1950's where there was a concerted effort among the upwardly mobile liberals to question and act out against the inherited restrictions and morals thru hedonistic indulgence, not only did it feel as contrived and restrictive as puritanical primness and manners, it was done indoors, out of sight of neighbors and only among friends. To see in St Tropez, a public display of nudity that was relaxed and confident that boundaries could be respected and maintained, exposed me to my own profound discomfort and awkwardness with the body in public ».

⁷²³ Entretien avec Fischl

⁷²⁴ Eric Fischl dans DAGEN, Philippe, « Chez les peintres. Eric Fischl, le voyeur mélancolique », *Le Monde*, 22 août 1993

une plage naturiste et surpris par la concentration inhabituelle de nudité en un même lieu. Fischl précise néanmoins que ses toiles ne visent pas à représenter des « personnes nues » dans une intention érotique, mais des corps livrés à leur fragilité, des « corps dépourvus de défenses »⁷²⁵.

Pour l'artiste, « tout est autour du sexe » dans ces séries de paysages balnéaires, et les disproportions ou variations d'échelle qui traversent ses peintures trouvent, selon lui, leur origine dans cette dimension⁷²⁶.

Ces nus s'éloignent des représentations érotiques que propose le photographe Ralph Gibson, auquel Fischl se dit pourtant lié par une commune exploration du corps féminin⁷²⁷, (fig.301) et se rapprochent davantage de la sculpture hyperréaliste américaine développée par Duane Hanson⁷²⁸ (fig.311 ; 312) et John De Andrea, dont les œuvres mettent en lumière, avec réalisme et sarcasme, les travers de la société de consommation (fig.313). À cette filiation s'ajoute Ron Mueck, ancien maquettiste de cinéma et de publicité, dont les sculptures révèlent la fragilité du corps humain : rides, plis, cicatrices, marques du vieillissement. En exposant ce que les vêtements dissimulent, Mueck confronte le spectateur à la précarité de la chair et à l'inéluctabilité de la mort. Les « enfants mutants » de Mueck semblent moins reproduire la réalité qu'évoquer des mutations biologiques, ou encore les conséquences d'une épidémie ou d'une catastrophe écologique (fig.314, 315, 316). Dès lors, une question se pose : que signifie la nudité aujourd'hui, après avoir traversé des étapes historiques qui l'ont successivement associée à l'érotisme et à la pornographie. Cette interrogation, Éric Fischl la rattache à la réflexion sur la mécanique du regard, intégrant dans ses vues d'intérieur les divers dispositifs d'enregistrement et de visionnage.

2.3.« Le monde violemment sexué, mais sans désir »

⁷²⁵ Eric Fischl dans SAJIP, Arjun, "Eric Fischl enters the third dimension", *Apollo Magazine*, 15 août 2024, [en ligne], <https://www.apollo-magazine.com/eric-fischl-interview-bathers-sexuality-victoria-miro/> [consulté le 1 octobre 2025]

⁷²⁶ "It's all about sex. It's all about the disproportions – in scale, in everything – that are brought about by sex. By feeling", MARZORATI, Gerald, "Interview with Eric Fischl. I whill not think bad thoughts", *Parkett*, vol. 5, 1985, p. 29

⁷²⁷ Fischl a interrogé Ralph Gibson dans un entretien publié dans le dernier livre du photographe *Nude* : GIBSON, Ralph, FISCHL, Eric, *Nude*, Köln, Taschen, 2018

⁷²⁸ Ses sculptures grandeur nature en résine de polyester et en fibre de verre, représentant des hommes et des femmes ordinaires : ceux que l'on croise au supermarché ou dans un musée, des policiers ou des ouvriers, mettent en lumière les clichés et les archétypes les plus sombres de la société américaine, abordant des thématiques telles que la violence, l'obésité et la frénésie consumériste. Sa démarche trouve un écho chez Avec Hanson, Fischl partage une critique du rêve américain et de ses stéréotypes.

La découverte de Saint-Tropez ouvre pour Éric Fischl une réflexion nouvelle sur la manière de représenter le corps dans l'espace pictural. Les angles subjectifs, les gros plans sur certaines parties du corps, le jeu d'échelles et de profondeur, ainsi que les effets de plongée et de contre-plongée — procédés empruntés au langage cinématographique et déjà perceptibles, de façon discrète, dans ses premières œuvres — sont ici explorés de manière systématique.

Entre 1983 et 1989, ses tableaux représentent des scènes domestiques où l'on voit des hommes et des femmes nus, seuls ou en couple, dans des situations où ils regardent la télévision (fig.317, 318, 320), celle-ci diffusant parfois un match de football (fig.319) ou un film pornographique (fig.322), où ils posent face à une caméra ou se filment en pleine étreinte sexuelle (fig.321).

Éric Fischl, qui raconte avoir grandi « avec la télévision, où passaient le plus souvent de vieux films, des dessins animés et *Howdy Doody* (NBC, 1947–1960) »⁷²⁹, partage avec de nombreux artistes de sa génération une forte imprégnation par l'univers audiovisuel. Ces « nouvelles boîtes à images domestiques », devenues désormais objets de la peinture chez Hockney, Mesac ou Monory, prennent chez Fischl une dimension singulière : elles ne se limitent pas à l'évocation d'objets modernes, mais deviennent le signe d'une réalité médiatisée jusque dans les espaces domestiques⁷³⁰. « C'est plus schizophrénique : vous avez quelque chose qui n'a absolument aucun rapport, si ce n'est la distraction. Cela accentue la complexité de nos vies »⁷³¹, confie-t-il.

Cette intrusion de la télévision dans la sphère intime est également révélée par l'artiste américain Vito Acconci, qui associe métaphoriquement l'essor massif de la télévision à la propagation d'un germe cancérogène s'emparant du corps même du spectateur : « Le spectateur ne regarde pas la télévision, il la porte en lui comme un cancer. »⁷³².

Durant la guerre du Vietnam — souvent qualifiée de « living room war » (la « guerre du salon »)⁷³³, premier conflit massivement médiatisé à l'échelle mondiale — la télévision devient

⁷²⁹ « I grew up with television,” he replies, “which was mostly, at that time, old time movies, or there’d be cartoons and Howdie Doodie. I saw TV and film long before I saw painting, so I grew up on that ». BARRY, Robert, “Suburban Gothic: An interview with Eric Fischl”, *The Quietus*, 4 mars 2018, [en ligne], <https://thequietus.com/articles/24148-eric-fischl-presence-of-an-absence-interview> [consulté le 1 octobre 2025]

⁷³⁰ GERVEREAU, Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p.37

⁷³¹ DANTO, Arthur C., ENRIGHT, Robert, MARTIN, Steve, *Eric Fischl, 1970-2000*, New York, The Monacelli Press, 2000

⁷³² ACCONCI, Vito, *Television, Furniture, and Sculpture : The Room with American View*, catalogue, Stedelijk Museum Amsterdam, 1984, in Nathalie magnan, *La video entre art et communication*, Anthologie, Guide de l'étudiant en art, Paris, ENSB-A, 1997, p. 128, dans NARDIN, Patrick, *Effacer, défaire, dérégler...Pratiques de la défaillance entre peinture, vidéo, cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 45

⁷³³ Une expression popularisée suite à un essai de Michael J. Arlen, ARLEN, Michael J. *Living-Room War : Writings About Television*, New York, Viking, 1996

un vecteur de la violence ; elle la ramène du champ de bataille « dans la salle à manger de tous les foyers américains, à heure fixe, par le canal des innombrables reportages pour les journaux télévisés. »⁷³⁴. Ce nouveau régime d'exposition, fondé sur l'omniprésence des images militaires et leur circulation instantanée, conduit des théoriciens du postmodernisme à parler de « simulation »⁷³⁵ ou de « déréalisation »⁷³⁶ du réel, où « les temps et les espaces locaux paraissent ne plus exister. La force des images donne au spectateur une illusion de proximité »⁷³⁷, observe Benjamin Stora. Comme le souligne Sophie Delpoux dans *Corps-caméra*, « la violence de cette mort s'impose sans distance : la caméra se trouve à hauteur d'arme, soit à tout portant. Ce n'est que le début de la surenchère qui va mener à la diffusion massive des images du Vietnam. »⁷³⁸.

Travaillant sur des collages associant images de femmes et extraits de magazines, Martha Rosler commence à confronter ces images à celles de vietnamiens mutilés. Elle s'interroge « Comment pouvons-nous dîner tout en regardant la guerre ? »⁷³⁹. La série de photomontages *House Beautiful: Bringing the War Home* de Martha Rosler (fig.326) constitue l'un des exemples les plus marquants de cette fracture, croisant nus féminins, intérieurs domestiques et corps mutilés.

Les intérieurs que Fischl peint dans des années 1980 s'inscrivent dans cette réflexion post-Vietnam, où les écrans véhiculent les angoisses morbides d'une fusion troublante entre le corps et la machine. Dans *The Visit II* et *The Visitor* d'Éric Fischl (fig.317, 320), les corps allongés, inertes, paraissent condamnés à une forme de finitude, tandis que les écrans, infatigables, poursuivent inlassablement la projection d'images. La technologie ne se contente plus d'enregistrer ou de reproduire, mais devient vecteur de désir, d'angoisse et de fascination, sujet de *Crash* (1973) de J. G. Ballard, porté à l'écran par David Cronenberg en 1996, où la collision entre le corps et technologie redéfinit radicalement les frontières de l'humain (fig.327).

⁷³⁴ STORA, Benjamin, « Le cinéma américain pendant la guerre du Vietnam le mythe de « l'avalanche », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°49, janvier-mars 1996, p. 149

⁷³⁵ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981

⁷³⁶ « Appareil de visée indirecte, complétant celui des armes de destruction massive, l'œil de la caméra de prise de vues embarquée à bord des avions préfigure donc une mutation symptomatique de l'acquisition d'objectif, une déréalisation croissante de l'engagement militaire où l'image se prépare à l'emporter sur l'objet, le temps sur l'espace, dans une guerre industrielle où la représentation des événements domine la présentation des faits. Situation qui entraînera bientôt un conflit entre interprétations stratégiques et politiques, la radio, puis le radar parachevant plus tard ce tableau ». VIRILIO, Paul, *Guerre et cinéma. I, Logistique de la perception*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984, p. I.

⁷³⁷ STORA, Benjamin, « Le cinéma américain pendant la guerre du Vietnam le mythe de « l'avalanche », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°49, janvier-mars 1996 P 149

⁷³⁸ DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p. 169

⁷³⁹ Martha Rosler, « *House Beautiful: Bringing the War Home* », *MoMa*, [en ligne], <https://www.moma.org/collection/works/152791> [consulté le 4 octobre 2025]

« Ce monde mutant et commutant de simulation et de mort, ce monde violemment sexué mais sans désir, plein de corps violés et violents, mais comme neutralisés, ce monde chromatique et métallique intense, mais vide de sensualité, hypertechnique sans finalité — est-il bon ou mauvais ? Nous n'en saurons jamais rien. Il est simplement fascinant, sans que cette fascination implique un jugement de valeur. »⁷⁴⁰

Ces réflexions littéraires et philosophiques s'inscrivent dans un contexte historique où la pornographie connaît une véritable mutation. Après son âge d'or des années 1970, caractérisé par sa diffusion dans les salles obscures, elle se déplace progressivement, avec l'avènement de la vidéo domestique et la crise du sida, vers l'espace privé. Cette migration entraîne la fermeture des cinémas spécialisés et confère au visionnage un caractère plus clandestin⁷⁴¹.

Parallèlement, la structure des films pornographiques se modifie : à partir des années 1980, émerge une imagerie de plus en plus explicite et souvent violente, jusqu'à l'essor d'une pornographie BDSM dans les années 1990, période traversée par les bouleversements de la cybernétique et de la mondialisation. Dans ce cadre, Jean Baudrillard, commentant l'œuvre de J. G. Ballard, souligne que l'on n'est plus face à une anatomie ni à une physiologie traditionnelles, mais à une « sémiurgie de contusions, de cicatrices, de mutilations, de blessures qui sont autant de sexes nouveaux ouverts sur le corps. [...] Finies les "zones érogènes" : tout devient trou pour s'offrir à la décharge réflexe. »⁷⁴²

Cette analyse éclaire la série photographique *Sex Pictures* (1992) de Cindy Sherman qui succède à sa série *Civil War* (1991) (fig.328, 329). Sherman y met en scène des mannequins féminins acquis dans des catalogues de fournitures médicales, qu'elle déforme, réassemble et mutile : ces corps artificiels, traversés d'ouvertures béantes, évoquent des scènes de sévices

⁷⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981

⁷⁴¹ « Si le fait d'être assis dans une salle de cinéma fermée pour regarder un film pornographique au milieu d'une centaine d'autres personnes normales peut constituer une expérience communautaire libératrice et un indicateur de tolérance libérale et de sophistication, regarder un film porno tout seul derrière des volets fermés est une tout autre affaire, et suscite un état d'esprit différent. L'expérience est généralement furtive, secrète, honteuse. Alors qu'il peut être acceptable de mentionner au bureau le lendemain que vous êtes allé au cinéma la veille et que vous avez regardé Gorge Profonde, simplement pour voir de quoi il retournait, vous y réfléchirez à deux fois avant de raconter à vos collègues que vous êtes resté à la maison pour vous masturber devant Vierges Anales IV », « While sitting in a crowded cinema watching pornography amongst a hundred other normal individuals or couples could conceivably be quite a liberating communal experience and an indicator of one's liberal tolerance and sophistication, watching a porno movie all alone behind closed shutters is a very different matter, and it invokes a different mindset. The experience is generally furtive, secretive, ashamed. While it might be acceptable to mention at the office the next day that you had been to the cinema the night before and watched Deep Throat, purely to see what all the fuss was about, naturally, you might think twice before regaling colleagues with the news that you stayed home and masturbated over Anal Virgins IV », p. 61

⁷⁴² BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 165

sexuels ou de violence. Elle illustre aussi ce que Robert Storr a qualifié d'« appétit fondamental pour le dégueulasse »⁷⁴³, tendance marquante de l'imaginaire visuel des années 1990, caractérisée par des contenus obscènes et révélatrice d'une dynamique indissociable entre pulsions de destruction et pulsions de plaisir.

3. La pornographie, miroir de la société du spectacle

Favorisé par la redécouverte des fresques de Pompéi et par l'invention de la photographie, le concept de pornographie, apparu à la fin du XIX^e siècle, se consolide véritablement dans les années 1970 avec l'instauration de lois encadrant la représentation de scènes sexuellement explicites à l'écran. Depuis les films de sexploitation de Russ Meyer jusqu'aux classiques tels que *Deep Throat* (1972), *Emmanuelle* (1974), *Caligula* (1979) ou *L'Empire des sens* (1976), la pornographie devient progressivement l'affaire de « véritables »⁷⁴⁴ réalisateurs qui reprennent à leur compte les codes du cinéma classique — narration, dialogues, mise en scène — pour placer le sexe, les pulsions et le désir au centre de leurs productions.

Comme l'analyse Linda Williams, le développement technologique des caméras et, par extension, de leurs capacités optiques, a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la pornographie. La photographie puis le cinématographe se mettent rapidement au service du commerce du sexe, transformant les représentations sexuelles à « chaque nouveau stade d'intensification visuelle »⁷⁴⁵. Des premiers *stag films* — courts métrages clandestins reposant sur des plans génitaux élémentaires — jusqu'à l'essor d'une véritable industrie dans les années 1970⁷⁴⁶, l'évolution de la mise en scène témoigne d'une recherche constante de visibilité. Les cadrages plus élaborés permettent alors de voir la femme « plus et mieux »⁷⁴⁷, notamment grâce à l'introduction du *come shot* (plan d'éjaculation externe), tandis que l'avènement, dans les années 1990, du *pussy light* — un dispositif d'éclairage conçu pour surexposer le corps et éliminer toute ombre — rend possibles des plans gynécologiques d'une précision inédite⁷⁴⁸.

⁷⁴³ STORR, Robert, « Prière de (ne pas) toucher », *Féminin masculin : le sexe de l'art* (cat. exp. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 24 octobre 1995 – 12 février 1996), Paris, Centre Georges Pompidou, Gallimard-Electa, 1995, p. 331

⁷⁴⁴ A partir de la fin des années 1990, de nombreux réalisateurs intègrent des scènes de sexe non simulé dans leurs des longs métrages de fiction, recourant dans la majorité des cas à des doublures pour les acteurs principaux.

⁷⁴⁵ WILLIAMS, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, 1989, p. 91

⁷⁴⁶ Concentrée notamment dans la « Porn Valley » de San Fernando, en Californie.

⁷⁴⁷ WILLIAMS, Linda, *op.cit.*

⁷⁴⁸ TRACHMAN, Matthieu, «Le métier de pornographe : rhétorique, contrôle et savoirs d'un groupe professionnel discrédité », *Sociologie du travail*, vol.53 – n°4, octobre-décembre 2011, [en ligne], <https://journals.openedition.org/sdt/9084> [consulté le 5 octobre 2025]

Cette extension du champ optique, associée à de profondes mutations sociétales, suscite une résistance particulièrement vive de la part de la critique féministe, qui dénonce la focalisation excessive de la pornographie sur le désir et les organes masculins érigés en symboles de puissance. Au cœur de cette critique se trouve l'absence de prise en compte du plaisir féminin⁷⁴⁹, relégué à des gémissements ou à des cris souvent artificiels, réduisant la femme à une figure passive dans ces récits visuels. À cette critique théorique répondent des démarches artistiques affirmant la présence féminine et cherchant à réhabiliter l'existence et la légitimité de sa jouissance⁷⁵⁰.

Parallèlement, les œuvres d'Eric Fischl acquièrent une dimension « optique ». Après les écrans de télévision présents dans ses premiers tableaux, Fischl introduit, dans *Inside Out* (1982) et *Fort Worth* (1985) un regard extérieur sur l'intimité : celui de l'objectif de la caméra, de l'écran ou du projecteur. (fig.321, 331, 332)

3.1. Eric Fischl. Filmer, se faire filmer et peindre

Dans le triptyque *Inside Out* (1982), les trois panneaux — comparables à trois chaînes télévisées diffusant simultanément des contenus distincts — déclinent les grands thèmes de la société du spectacle : le commerce, le divertissement et la sexualité. Le panneau de gauche, peint dans des nuances bleutées qui rappellent Jacques Monory, reflète la lumière froide des écrans et éclaire un lit où un couple, hétérosexuel ou homosexuel, la scène demeurant volontairement équivoque, se filme en plein rapport sexuel tout en visionnant leur propre performance sur un écran de télévision. Le décor tamisé laisse apparaître à l'arrière-plan un fauteuil Wassily en acier et cuir conçu par Marcel Breuer en 1925, objet qui, comme souvent

⁷⁴⁹ « S'il est indéniablement spectaculaire, le plan d'argent est aussi désespérément spéculaire ; il ne peut que renvoyer au regard masculin, qui prétend vouloir connaître le plaisir de la femme, le point culminant de l'homme », dans WILLIAMS, Linda, *op.cit.*, p. 94

⁷⁵⁰ Voir MILLET, Kate, *Sexual politics*, 1970; GREER, Germaine, *Female Eunuch*, 1970; DWORKIN, Andrea, *Pornography: Men possessing women*, 1981; DOYLE, Jennifer, *Sex objects. Art and the dialectics of desire*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. A l'écart de cette critique militante, se trouvait l'écrivaine britannique Angela Carter, publiant en 1979 *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. Dans cet essai audacieux et provocateur, elle proposait une relecture féministe des œuvres du marquis de Sade, explorant les récits de cruauté et d'érotisme présents dans des majeures tels que *Justine*, *Juliette* et *La philosophie dans le boudoir*. Contrairement aux interprétations féministes traditionnelles, qui y voyaient une violence oppressive envers les femmes, Carter défendait l'idée que les héroïnes de Sade incarnaient une forme de pouvoir et qu'elles n'étaient pas de simples victimes passives de la cruauté masculine, mais des actrices conscientes et dominantes dans un monde à la morale renversée. Dans une autre approche, Linda Williams, publiant en 1989, *Hard Core : Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, s'écarterait des critiques axées sur la misogynie, s'appuyant sur des théories psychanalytiques et une lecture marxiste pour proposer une analyse différente de la pornographie et de ses dynamiques de pouvoir.

chez Fischl, suggère la présence implicite d'un spectateur. Les deux panneaux latéraux montrent, l'un, une scène dans une boutique de vêtements où une femme essaie une robe sous le regard d'un garçon qui soulève sa jupe, et l'autre, un cabaret où se mêlent striptease et musique.

*From the Inside Out*⁷⁵¹ est également le titre d'un article de Lucy R. Lippard consacré à l'œuvre de Louise Bourgeois, dont les sculptures, performances, dessins et gravures matérialisent les pulsions intérieures : fantasmes, désirs, angoisses et vulnérabilités (fig.330). La même année où Fischl, alors âgé de trente-quatre ans, peint cette toile, Bourgeois, âgée de soixante et onze ans, bénéficie de sa première rétrospective au MoMA de New York⁷⁵² (fig.331). Là où Bourgeois explore le corps comme territoire de mémoire et d'affects, Fischl met en scène des corps pris au piège de leur propre image, comme figés dans un miroir déformant. Le *from the inside out* devient chez Fischl une inversion critique au regard et à la technologie, tandis que chez Bourgeois il traduit une nécessité d'exorciser les traumatismes intimes par la matière.

À la différence de la mise en scène pornographique, où les corps sont minutieusement orchestrés pour éveiller l'excitation du spectateur, les étreintes sexuelles peintes par Fischl ne cherchent ni à stimuler le désir, ni à idéaliser l'acte ou les corps représentés. Les dispositifs de captation — la caméra dans *Inside Out* ou le projecteur dans *The Bed, the Chair, the Projection* (2001) (fig.331) — occupent une place centrale et imposent leur propre logique : la mécanique de contrôle visuel, où la surveillance devient partie intégrante de l'expérience intime.

Fort Worth (1985) appartient à la série *Multi-panel Paintings* (1983-1989). On y voit une femme en maillot de bain et un homme en slip devant une caméra posée sur trépied (fig.332)). La scène se déroule dans un intérieur évoquant un studio de tournage, avec des éléments emblématiques tels qu'une chaise longue LC4 de Le Corbusier⁷⁵³ — objet fétiche des films pornographiques — ou encore une sculpture antique. (fig.334) Cette mise en scène rappelle l'univers du thriller *Body Double* de Brian De Palma (1984)⁷⁵⁴, hommage du cinéaste à *Fenêtre*

⁷⁵¹ LIPPARD, Lucy R., "From the Inside Out", *Artforum*, mars 1974, vol.13, n°7

⁷⁵² *Louise Bourgeois* (cat.exp. Museum of Modern Art, New-York, 3 novembre 1982 — 8 février 1983), New York, Museum of Modern Art, 1982)

⁷⁵³ Intéressant de noter que la célèbre chaise longue créée dans des années 1920 est devenue privilégiée dans l'industrie du porno, dont démontre la recherche *We don't embroider cushions here*, publié en 2015, ROCKEBRUNE, Augustine et Josephine, *We don't embroider cushions here*, Samlung Preislos, 2015

⁷⁵⁴ À l'instar de Jeff dans *Fenêtre sur cours*, Jake (Craig Wasson) personnage principal de *Body Double*, incarne un voyeur solitaire. Claustrophobe — allusion à *Sueurs froides* —, sans travail ni domicile après avoir surpris de ses propres yeux l'infidélité de sa compagne, il trouve refuge chez un ami dans une luxueuse maison penchée sur les hauteurs de Los Angeles : la *Chemosphere*. Conçue en 1960 par John Lautner, cette habitation futuriste offre une vue panoramique sur la ville, ajoutant à l'esthétique vertigineuse qui imprègne le film de Palma. C'est là que Jake passe ses soirées à observer, à travers une longue vue, la danse sensuelle d'une belle brune dans l'appartement

sur cour et Sueurs froides d'Alfred Hitchcock, où l'accumulation de motifs voyeuristes devient une véritable grammaire visuelle (fig.333).

Chapitre 2. La pornographie tournée en dérision

Dans « Appropriated Sexuality » (1986), Mira Schor critique sans détours la misogynie de David Salle et de « ses apologistes », notamment les critiques Robert Pincus-Witten et Carter Ratcliff, à un moment où la production de David Salle acquiert une visibilité et une valeur économique croissantes dans le monde de l'art. Analysant les tableaux de Salle, elle écrit : « En cachant leur sens, les peintures ressemblent à la Femme, l'Autre mystérieux. En cachant son sens, l'artiste est un sadique impuissant. »⁷⁵⁵ Face à les critiques David Salle adopte une posture ironique et défensive : « Les gens pensent-ils vraiment que j'ai appris à connaître les seins et les fesses en travaillant dans *Stag magazine* ? Suis-je si pathétique ? »⁷⁵⁶. Cette remarque fait référence à son ancienne activité de collagiste pour une revue pornographique, un travail qu'il exerçait avant de vivre exclusivement de sa peinture, et qui a souvent alimenté les critiques à son encontre. Salle a toutefois rappelé à plusieurs reprises qu'il travaillait rarement à partir d'images extérieures à son atelier⁷⁵⁷.

Alors que les scènes domestiques d'Éric Fischl se caractérisent par une banalisation de l'acte sexuel, en écho à l'émergence des dispositifs de captation et de diffusion des images, les œuvres de David Salle, à l'inverse, mettent en avant un kitsch pornographique qui rappelle les toiles de Francis Picabia des années 1940 (fig.340, 341)— où l'artiste reprenait des images issues de magazines érotiques et des publicités de films —, tournant ainsi en dérision les stéréotypes visuels produits par l'industrie du sexe. (fig.335-339)

voisin. L'intrigue policière qui semble initialement guider le récit — la quête de l'assassin de la mystérieuse brune — n'est en réalité qu'un prétexte pour Brian de Palma pour démontrer sa maîtrise virtuose de la caméra et explorer un vertige visuel d'un Los Angeles où se fondent la réalité et les fantasmes de Jake. La quête policière qu'il mène pour résoudre le meurtre l'amène vers la découverte de l'industrie pornographique, une immersion qui lui permet d'affronter ses propres obsessions érotiques refoulés, mais aussi de raviver une passion pour le métier d'acteur qu'il croyait perdue.

⁷⁵⁵ SCHOR, Mira, "Appropriated Sexuality", dans *Wet, on painting, feminism, and art culture*, 1997, p.7

⁷⁵⁶ « Do people think I learned about tits and ass working on stag magazine? Do I seem that pathetic? », SCHWARTZ, Sanford, « The art world. David Salle », *The Newyorker*, 1984, p.58

⁷⁵⁷ "I have nothing against pornography. It kind of amuses me to be seen as a pornographer. Except that it's not true. I've rarely used images from outside of my own studio,

O'BRIEN, Glenn, "Entretien avec David Salle", *Purple magazine*, n 17, 2012, [en ligne], <https://purple.fr/magazine/ss-2012-issue-17/david-salle/> [consulté le 26 septembre 2025]

En 2013, le dialogue entre Salle et Picabia est orchestré à la galerie Thaddaeus Ropac à Paris (fig.342)⁷⁵⁸. Catherine Millet, qui signe la préface du catalogue, souligne qu'au-delà de la passion commune pour la mise en scène, l'œuvre de Salle et de Picabia dégage même « [...] l'émotion obscure, étrange, qu'elles éveillent en nous. Mon avis est que si cette émotion est difficile à définir, poursuit Millet, c'est qu'elle se rapproche d'un trouble sexuel qui, selon la disposition du regardeur, créera chez celui-ci un inconfort, peut-être un malaise, ou au contraire ce plaisir extrêmement subtil, ce léger vertige qu'on éprouve lorsque l'on se trouve conduit, malgré soi, au bord de ce que l'on accepte (ou refus), de ce l'on aime (ou déteste) »⁷⁵⁹.

Arthur Danto, dans un article consacré à Jeff Koons, s'interroge sur les raisons pour lesquelles l'artiste est admiré par les uns et détesté par les autres. À l'aube des années 1960 et de la révolution sociale, l'autorité des critiques, à commencer par Greenberg, perd progressivement de sa valeur. Danto voit dans ce changement une mutation de la « politique culturelle » : chacun a commencé à se fier à ses propres goûts et à ses propres valeurs ».⁷⁶⁰

À ce sujet, il convient de rappeler l'article de Jean Baudrillard, « Complot de l'art », paru dans la Tribune de la Libération, où le philosophe fustige la « nullité, l'insignifiance, le non-sens [...] de l'art contemporain »⁷⁶¹, et convoque le vieux poncif de la « fin de l'art », déjà proposé par Hegel et repris par Danto. Baudrillard s'interroge : « Que peut signifier le porno dans un monde pornographique d'avance ? Sinon nous lancer un dernier clin d'œil paradoxal : celui de la réalité qui se rit d'elle-même sous sa forme la plus hyperréaliste, celui du sexe qui se rit de lui-même sous sa forme la plus exhibitionniste, celui de l'art qui se rit de lui-même et de sa propre disparition sous sa forme la plus artificielle : l'ironie »⁷⁶².

Si l'on reconnaît à Baudrillard une lucidité précieuse sur la société de consommation, les transformations techniques et l'anticipation de phénomènes comme la réalité virtuelle, on ne peut pour autant lui éviter une posture parfois réactionnaire à l'égard de ce qu'il balaie d'un mot, « l'art contemporain ». Lire l'ironie comme le signe de la disparition de l'art revient à effacer une part majeure de l'histoire de l'art occidental : Bosch, Bruegel, Arcimboldo, des films de Buñuel ou Fellini.

⁷⁵⁸ *David Salle, Francis Picabia* (cat.exp. Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, 23 janvier — 23 février 2013), Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, 2013

⁷⁵⁹ MILLET, Catherine, « David Salle/Francis Picabia », *David Salle, Francis Picabia* (cat.exp.Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, 23 janvier – 23 février 2013), Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, 2013, p. 4

⁷⁶⁰ DANTO, Arthur, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons », *Cahiers philosophiques*, 2016, n°144, p.

111

⁷⁶¹ BAUDRILLARD, Jean, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996, [en ligne], https://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art_170156/ [consulté le 3 octobre 2025]

⁷⁶² *Ibid.*

Héritier du dada, Koons, comme Picabia et Salle, bénéficie de cette double lecture : « ils aiment [...] et ils ont en horreur tout à la fois »⁷⁶³. L'obscénité, alliée au jeu de calembours de ses nus, vaut à Picabia d'être accusé de kitsch et de demeurer en marge pendant plusieurs décennies ; ses œuvres ne retrouvent véritablement leur place dans les expositions qu'à partir des années 1970. Parmi les premières manifestations de ce regain d'intérêt figure, à l'approche du centenaire de l'artiste, la rétrospective initiée en 1976 par Pontus Hulten aux Galeries nationales du Grand Palais, dont le commissariat est confié à Jean-Hubert Martin, récemment nommé conservateur.⁷⁶⁴

David Salle découvre les toiles de Francis Picabia lors de l'exposition Westkunst, présentée en 1981 au musée de la ville de Cologne et organisée par le critique d'art Laszlo Glozer et le conservateur Kasper König⁷⁶⁵. Salle y voit des peintures kitsch qui, tout en empruntant leurs modèles aux images pornographiques, parviennent à les « transcender », selon ses propres termes. Cette tension, où l'excès érotique bascule jusqu'à la vulgarité au point d'en devenir grotesque, conduit Salle à rapprocher ces œuvres du cinéma mélodramatique de Douglas Sirk⁷⁶⁶. Évoquant sa découverte des nus de Picabia, il souligne : « Elles étaient beaucoup plus amORAles que tout ce que j'avais vu dans l'art de haut niveau »⁷⁶⁷

Dans un entretien avec Robert Pincus-Witten, David Salle précise que son intérêt pour la pornographie rejoint celui qu'il accorde à la comédie. Il ne les considère pas comme des « commentaires sur la société qui les produit », mais comme des dispositifs autonomes, dont il cherche à comprendre la mécanique et le fonctionnement⁷⁶⁸. Cette articulation entre humour et érotisme, il l'expérimente d'ailleurs dans son propre film *Search and Destroy* (1995).

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 103

⁷⁶⁴ *Francis Picabia* (cat.exp. Paris, Galeries nationale du Grand Palais, 23 janvier – 29 mars 1976, dir. Jean Hubert Martin et Hélène Seckel), Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976. Voir aussi *Francis Picabia : les nus et la méthode* (cat.exp. Grenoble, musée de Grenoble, 17 octobre 1997 – 3 janvier 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998

⁷⁶⁵ ROSENBLUM, Robert, "80's Then David Salle Talks to Robert Rosenblum", *Artforum*, Mars 2003, p. 74

⁷⁶⁶ « Ce sont surtout les nus tardifs et les sujets espagnols qui m'ont intéressé. Ils vous mettaient au défi de les aimer. Les superpositions étaient beaucoup plus douces, et je ne les ai découvertes que plus tard. Mais elles me semblaient déjà anciennes. Les peintures kitsch étaient ce qui se rapprochait le plus d'un film de Douglas Sirk que je pouvais imaginer ». Original: « It was mainly the late nudes and Spanish subjects that interested me. They dared you to like them. The overlays were much sweeter, and I didn't get to know them until later. But they already felt old. The kitsch paintings were the closest thing to a Douglas Sirk movie I could imagine ». David Salle dans ROSENBLUM, Robert, *Ibid.*

⁷⁶⁷ « They were much more amoral than anything I'd seen in big-league art », David Salle cité dans ROSENBLUM, Robert, *Ibid.*

⁷⁶⁸ David Salle : « Je pense à deux choses différentes qui ont vécu leur vie dans l'arène de la culture populaire, mais que je ne considère pas comme populaires. L'une est une comédie, l'autre est la pornographie. Ce sont deux choses qui sont importantes pour moi... pour elles-mêmes. Non pas comme un commentaire sur la société qui les produit, mais dans leur propre mécanique, vous savez, comment elles fonctionnent ». Original : « I think about a couple of different things which appear, which have lived out their lives in the arena of popular culture, but I don't think of them as popular. One is a comedy, the other is pornography. Those are two things that are important to

Dans *Clean Glasses* de David Salle, la partie supérieure de la toile expose une femme écartant les jambes de façon à placer son sexe au niveau du regard du spectateur ; l'effet de transparence superpose à cette exhibition la silhouette d'une jeune femme jouant au tennis. La partie inférieure oppose à cette scène un paysage au sein duquel s'ouvre une fenêtre dont les vitres paraissent à peine nettoyées. (fig. 343). La première lecture, consiste à y voir une réponse ironique aux critiques récurrentes de ses œuvres jugées « pornographiques » : « nettoyez vos lunettes ». À l'instar d'Annie Sprinkle dans son film *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), David Salle tourne en dérision les esprits puritains (fig. 343) .

Dans le champ cinématographique, l'exemple sans doute le plus emblématique est *Deep Throat* (1972), construit autour d'un scénario volontairement absurde : une jeune femme, découvre lors d'une consultation médicale que son clitoris se trouve... au fond de sa gorge. Ce constat, digne d'un sketch burlesque, sert de prétexte à une succession de scènes pornographiques explicites, bien que simulées. Sorti dans un contexte marqué par les contestations féministes, le film acquiert rapidement le statut de phénomène culturel et devient l'un des tout premiers films pornographiques projetés dans des salles de cinéma traditionnelles⁷⁶⁹. « Quand *Deep Throat* est sorti, commente Stéphane Pencreac'h, les gens allaient presque en famille⁷⁷⁰ le voir au cinéma. Aujourd'hui, en Occident, il règne un poids de moral phénoménal. Quand on observe ce qui est exposé dans les foires d'art contemporain, la tendance est au décoratif. Il n'y a plus de violence, il n'y a plus de sexe »⁷⁷¹.

1. Prélude : Rocco Siffredi et Fra Angelico, appropriation risquée

« Avant de peindre cette œuvre, j'ai vu un film pornographique dont une scène m'a particulièrement intrigué ; elle a retenu mon regard sans que je sache pourquoi. J'ai acheté le film pour le revoir et j'ai compris que cette scène m'évoquait l'iconographie de l'Annonciation

me... for themselves. Not as a comment on the society that produces them, but in their own mechanistic ways, you know, how they operate ». PINCUS-WITTEN, Robert, « Pure pinter : an interview with David Salle », *Art Magazine*, novembre 1985

⁷⁶⁹ Toutefois, s'il rencontre un succès commercial fulgurant, il suscite également de vives critiques, notamment d'Andrea Dworkin et Gloria Steinem, qui dénoncent l'exploitation des femmes dans l'industrie pornographique. L'actrice principale, Linda Lovelace elle-même, des années plus tard, révèle avoir tourné le film sous la contrainte.

⁷⁷⁰ Il faut noter que cette remarque ne doit pas être prise pour une expérience générationnelle. Stéphane Pencreac'h a grandi dans une famille marquée par l'esprit du *free love*, ce qui peut éclairer sa perception de ce film. Quelqu'un comme Marc Desgrandchamps, son aîné de dix ans, ayant reçu une autre éducation, n'aurait pas témoigné de son expérience quant au cinéma pornographique

⁷⁷¹ Discussion avec Stéphane Pencreac'h

italienne »⁷⁷². Dans notre entretien, Bruno Perramant revient sur son tableau *Leirbag n°5* (1997), à la fois inspiré d'une scène d'un film avec Rocco Siffredi, et de *L'Annonciation* de Fra Angelico (fig.357, 358). « Un chercheur a même voulu écrire un livre entier sur ce tableau ! »⁷⁷³ s'exclame l'artiste. Les deux panneaux sont séparés par ce qu'il nomme une « colonne divine »⁷⁷⁴. À gauche, la « Vierge », en sous-vêtements noirs, repose sur la célèbre chaise longue de Le Corbusier, Jeanneret et Perriand — devenue un objet iconique dans le cinéma et déjà reprise par Éric Fischl dans *Fort Worth* (1985). Selon Perramant, « la chaise sert de trône à la Vierge [...] dont la tubulure rouge, semblable à un vaisseau sanguin, anticipe le corps à venir »⁷⁷⁵. La scène, qualifiée dans la tradition religieuse de *Thalamus Virginis*, s'inscrit dans un *hortus conclusus*, suggéré par la végétation visible à travers une fenêtre.

Le panneau de droite représente des palmes qui dessinent l'aile de l'ange annonciateur. « La main de la Vierge, posée sur son ventre matriciel », reçoit « des paroles » qui ne sont plus soufflées à son oreille, mais s'incarnent directement au lieu de son sexe. Pour Perramant, ce tableau déploie une intertextualité sophistiquée, mêlant théologie, littérature et cinéma. Il convoque notamment James Joyce et sa nouvelle « The Dead » (dans *Dubliners*), où Gabriel apparaît comme annonciateur de mort, ainsi que le film *L'Ange et la femme* (1977) de Gilles Carle (fig. 359), dans lequel Gabriel, interprété par Lewis Furey, sauve et ranime le corps de Carole Laure ; leur relation bascule ensuite vers une exploration du désir charnel, hantée par la mémoire du trauma. « Pour parvenir à l'image pornographique, les images traversent toute l'histoire », commente Perramant. [...] Il y a, dans les images pornographiques, une dimension d'infini. J'ai même eu l'idée d'une exposition autour de la pornographie : prendre un film porno et n'en extraire que des images dénuées d'érotisme. [...] J'en ai parlé à un ami galeriste, enthousiaste d'abord, puis très déçu lorsque je lui ai montré les images ; le projet n'a pas eu de suite »⁷⁷⁶.

Un autre exemple de jeu érotique se trouve dans le tableau *Les Tricheuses* (2021) de Stéphane Pencreac'h, présenté dans le cadre d'une exposition conjointe avec Nazanin Pouyandeh à la galerie Sator. Deux femmes, allongées sur un sofa, s'y enlacent dans un baiser passionné (fig. 360). Le sexe de l'une des protagonistes est partiellement masqué par le genou de sa partenaire, mais demeure suffisamment visible pour susciter l'ambiguïté érotique de la scène. Deux pions sont collés sur le damier ; dans la partie supérieure du tableau apparaît un

⁷⁷² Entretien avec Bruno Perramant. Annexe, p. 38

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ DA, COSTA, Valérie, BAQUÉ, Dominique, *Bruno Perramant*, Paris, Editions du Regard, 2017, p. 12

⁷⁷⁶ Entretien avec Bruno Perramant, *op.cit.*

animal, apparenté à un chat, peint tête en bas. Si l'on tourne l'image de 180 degrés, le plafond auquel semble suspendue cette créature devient un sol recouvert du même tissu rouge à motifs orientaux qui habille le sofa : il se révèle alors comme un subtil trompe-l'œil faisant écho à *Le Cauchemar* (1781) de Johann Heinrich Füssli (fig. 362), où un incube oppresse une femme endormie. L'univers onirique qui fait surgir désirs refoulés et fantasmes sexuels chez Füssli trouve un écho contemporain chez Pencreac'h ; on y perçoit également une parenté formelle et thématique avec l'étreinte entre Rita et Betty dans *Mulholland Drive* (David Lynch). Ce film labyrinthique et surréaliste met en scène des événements mystérieux qui pourraient n'être que des fragments d'un rêve d'une des protagonistes (fig. 363).

« Aujourd'hui, on est à fond dans le politiquement-correct, dans une période où l'érotisme est complètement évacué. J'avais envie de le mettre en pleine face. [...] On représente des hommes et des femmes et ce qu'ils font. [...] Pourtant, il y avait des gens qui m'ont dit « vous prenez des risques, vous ne devriez pas ». [...] C'était donc aussi pour faire c*** tout le monde ». ⁷⁷⁷

Dans cette réflexion, Pencreac'h rejoint celle de Jeff Koons telle qu'elle est formulée à propos de la série *Made in Heaven* (1989). « J'ai cherché à vaincre le sentiment de culpabilité et de honte que les bourgeois éprouvent face à la banalité, aux visions incongrues, dit Koons. Et le meilleur moyen pour moi d'y parvenir a été d'opérer au niveau de la sexualité » ⁷⁷⁸.

Composée de sculptures en marbre et en verre, réalisées dans les ateliers de Murano et de Pietrasanta en Italie, ainsi que de photographies mettant en scène les ébats sexuels de Jeff Koons avec sa compagne, l'actrice pornographique Ilona Staller (alias Cicciolina), la série *Made in Heaven* (1989) a été présentée à la Biennale de Venise en 1990 (fig. 355–356). Elle côtoyait *Casino Dolls* de Vito Acconci — des poupées féminines retenues par des ficelles et disposées dans des postures renvoyant aux pratiques BDSM (fig. 353) — ainsi que les actions du collectif Gran Fury, qui dénonçaient le mépris de l'Église catholique à l'égard des personnes LGBT et promouvaient une sexualité sans risque. (fig. 356). Dans un tel contexte, la présentation d'une œuvre exaltant le désir hétérosexuel tout en reprenant les clichés les plus kitsch de l'imagerie pornographique contemporaine relevait d'une démarche à la fois provocatrice et risquée.

⁷⁷⁷ *Ibid*

⁷⁷⁸ DANTO, Arthur, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons », *Cahiers philosophiques*, 2016, n°144

2. *Made in Heaven* de Jeff Koons: la belle et la bête

À l'instar de la série *Banality* (1988)⁷⁷⁹ — qui incarnait une esthétique kitsch, « bon enfant », puisant dans l'univers Disney et la culture populaire tout en révélant l'habileté de Koons à orchestrer la réception médiatique de son travail par l'excès et la provocation —, *Made in Heaven* témoigne de la même maîtrise des stratégies de marketing artistique.

Dans *Banality*, cette dimension était particulièrement visible à travers la série de quatre lithographies intitulées *Art Magazine Ads* (*Flash Art*, *Art in America*, *Artforum*, *Arts*), conçues comme de véritables annonces publicitaires et publiées dans des revues d'art internationales (fig.346). Koons y apparaissait dans des mises en scène volontairement kitsch, entouré de cochons, déguisé en instituteur, ou encore aux côtés de mannequins en bikini ou en peignoir de bain. En se mettant en scène comme un « enfant terrible » du monde de l'art, il affirmait son image publique avec autant de soin que ses sculptures, faisant de l'autopromotion un élément constitutif de son œuvre.

Avec *Made in Heaven*, Koons prolonge et radicalise cette logique : il ne se limite plus à mettre en scène son image à travers la presse spécialisée, mais engage désormais son intimité et son propre corps, transformant sa relation avec Cicciolina en un spectacle visuel et médiatique. « J'ai voulu mettre mon propre corps en scène, comme si nous avions tourné un film »⁷⁸⁰, explique-t-il à propos des images de la campagne promotionnelle de la série, conçue sur le modèle d'un faux film pornographique et présentée en format cinémascope à Manhattan, puis exposée au Whitney Museum of American Art en 1989 (fig.347).

L'artiste y incarne une puissance masculine idéalisée, serrant dans ses bras une Cicciolina extatique, dans une mise en scène fréquemment rapprochée des archétypes de « la belle et la bête » ou d'Adam et Ève au jardin d'Éden, ce qui confère à l'ensemble une portée quasi mythologique. On peut également y voir un écho à l'imagerie révélant la fusion de l'étreinte érotique ou monstrueuse qu'illustrent *L'Après-midi d'un faune* (1912), ballet de Vaslav Nijinski sur la musique de Claude Debussy pour les Ballets russes de Serge Diaghilev ; *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (fig.348, 349), *Creature from the Black Lagoon* (1954) de Jack Arnold (fig.350), ou encore *It! The Terror from Beyond Space*

⁷⁷⁹ Pour *Banality*, Koons a réalisé quatre lithographies imprimées, intitulées *Art Magazine Ads* (*Flash Art*, *Art in America*, *Artforum*, *Arts*), destinées à être placées comme annonces dans diverses revues d'art internationales. On y voyait Koons lui-même, un tel « enfant terrible » du monde de l'art, en train de poser dans différentes mises en scènes décalées et kitsch : entouré des cochons, en tant qu'un enseignant des classes primaires, aux côtés des mannequins en bikini ou en peignoir de bain.

⁷⁸⁰ cat. Exp. New York, Whitney Museum of American Art, 8 novembre 1989 – 18 février 1990), New York, Whitney Museum of American Art, 1989

(1958) de Edward L. Cahn (fig.351), qui transpose dans la science-fiction le motif de l'« autre », de ça menaçant et désirant.

Certaines œuvres dites « hard-core », comprenant des photographies en gros plan d'organes génitaux et des scènes explicites de pénétration ou de fellation, ont été réalisées dans le studio de Cicciolina par le photographe professionnel Riccardo Schicchi, collaborateur régulier de l'actrice. Avant la réalisation de *Made in Heaven*, Jeff Koons s'était inspiré d'une photographie d'Ilona Staller publiée dans le magazine *Stern* pour concevoir la sculpture en porcelaine *Fait d'Hiver* (1988), issue de la série *Banalities* : un buste féminin allongé dans la neige, entouré d'un cochon et de deux pingouins. Par ailleurs, une publicité de 1985 pour la marque Naf Naf, conçue par le directeur artistique Franck Davidovici, montrait une scène très proche, ce qui a donné lieu, des années plus tard, à une action en justice pour contrefaçon contre Koons.

Dans *Made in Heaven*, Koons reprend à plusieurs reprises les codes de mise en scène et l'iconographie pornographique associés à Cicciolina. Michael Kimmelman, critique au *New York Times*, a lu cette stratégie comme une forme d'héritage duchampien : Koons s'approprierait l'imagerie scénique de sa compagne à la manière d'un ready-made⁷⁸¹ et la transposerait dans l'espace artistique. Cette stratégie d'appropriation a débouché sur un différend judiciaire. En 2021, le décorateur et sculpteur Michael A. Hayden a engagé une action contre Koons, l'accusant d'avoir reproduit dans plusieurs œuvres de *Made in Heaven* une sculpture qu'il avait conçue — un serpent enroulé autour d'un rocher destiné à servir de lit dans des scènes érotiques. Hayden a mentionné que la sculpture apparaissait, selon lui, dans le panneau publicitaire de la série ainsi que dans des œuvres telles que *Jeff and Ilona* (1990) et *Jeff in the Position of Adam* (1990)⁷⁸².

Dans ses films, Cicciolina déploie une iconographie à la fois kitsch et provocatrice, réinvestissant des archétypes du porno « vintage » — la beauté innocente courtisée par un homme noir ou la figure angélique surgissant au milieu d'un décor vaporeux de nuages (fig.352)— rappelant discrètement l'univers onirique conçu par Salvador Dalí pour *La Maison du docteur Edwardes* (Alfred Hitchcock, 1945).

Elle cultive ainsi des rôles contrastés, se présentant tour à tour comme l'ange ou le démon, « la maman et la putain ». Cette ambivalence se reflète jusque dans son apparence : couronnes de fleurs, robes roses étincelantes et peluches fétiches renvoyant à un imaginaire enfantin se

⁷⁸¹ MAHON, Alyce, *Eroticism & art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005, p. 243

⁷⁸² SUTTON, Benjamin, « Copyright-infringement lawsuit over Jeff Koons's infamous « Made in Heaven' series is dismissed », *The Art Newspaper*, 27 février 2025, [en ligne], <https://www.theartnewspaper.com/2025/02/27/jeff-koons-copyright-infringement-lawsuit-made-heaven-series> [consulté le 2 octobre 2025]

mêlent à des mises en scène où elle s'affirme tantôt en femme expérimentée et ouvertement sexuelle, tantôt « femme-jouet », prête à satisfaire les fantasmes les plus scabreux.

« Lorsque nous nous sommes rencontrés, nous avons réalisé à quel point nous nous ressemblions », affirmait Cicciolina. « Lui s'exprime à travers ses tableaux et ses sculptures. Moi, je m'exprime à travers ma sexualité, qui pour moi est une culture. »⁷⁸³ Koons, pour sa part, ajoutait : « Ilona et moi sommes nés l'un pour l'autre. Elle est une femme de médias, je suis un homme de médias. Nous sommes l'Adam et l'Ève contemporains. Je crois fermement que je me situe désormais dans le domaine du spirituel avec Ilona. Grâce à notre union, nous retrouvons un alignement avec la nature. Je veux dire que nous sommes devenus Dieu. »⁷⁸⁴

À l'instar de Koons, qui manie avec virtuosité l'espace médiatique pour promouvoir son œuvre, Ilona Staller dépasse le cadre de la production pornographique en multipliant les apparitions publiques, où elle met autant en avant sa sexualité que ses ambitions politiques et intellectuelles⁷⁸⁵. Lorsque Koons lui propose de collaborer à *Made in Heaven* (1989), elle a déjà amorcé une carrière politique en tant que députée au Parlement italien. Originnaire d'un village hongrois, elle s'est imposée sur la scène italienne en capitalisant sur son corps et son imaginaire sexuel. Connue pour ses déclarations provocatrices — elle a notamment affirmé être prête à « faire l'amour avec Saddam Hussein ou Ben Laden »⁷⁸⁶ pour rétablir la paix au Moyen-Orient —, elle incarne l'ambivalence d'une image publique oscillant entre provocation militante et performance médiatique.

Le couple se marie en 1991, mais leur union ne dure que trois ans, illustrant ironiquement la formule de Frédéric Beigbeder sur le caractère éphémère de l'amour. Leur divorce en 1994 déclenche de longues batailles judiciaires, notamment autour de la garde de leur fils Ludwig Maximilian, conduit Koons à détruire la quasi-totalité des œuvres de la série.

Dans *Made in Heaven*, la pornographie n'est pas présentée comme une pratique clandestine ou honteuse, mais replacée dans la continuité de l'histoire des représentations visuelles — des fresques de Michel-Ange aux sculptures de Bernini, jusqu'aux tableaux de Gustave Courbet. Koons est d'ailleurs devenu, à partir des années 1990, l'un des principaux collectionneurs

⁷⁸³ Film documentaire Arte, « Jeff Koons. L'art d'aujourd'hui « dans tous ses états », <https://www.youtube.com/watch?v=ik1y0vIUjVg>

⁷⁸⁴ Jeff Koons : « Ilona and I were born for each other. She's a media woman. I'm a media man. We are the contemporary Adam and Eve. I believe totally that I'm in the realm of the spiritual now with Ilona. Through our union we're aligned once again with nature. I mean we've become God », dans *Jeff Koons : made in heaven paintings* (cat.exp. New York, galerie Luxembourg and Dayan, 5 octobre 2010 – 21 janvier 2011), New York, Luxembourg & Dayan, 2010, p. 24

⁷⁸⁵ « La Cicciolina interrogée par Thierry Ardisson », *INA*, 18 septembre 1987, [en ligne], <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i07226095/la-cicciolina-interrogee-par-thierry-ardisson> [consulté le 2 octobre 2025]

⁷⁸⁶ *Ibid.*

privés de Courbet. Bien que la série reprenne les codes du cinéma pornographique, elle en révèle une imagerie déjà datée. En 1989, le cinéma X s'était éloigné de ces clichés édulcorés mises en scènes dans *Made in Heaven*. Contrairement à la production « classique » des années 1970-1980 — structurée autour d'une iconographie et d'un récit relativement répétitif, et généralement dépourvue de violence explicite ⁷⁸⁷ —, la pornographie des années 1990 se caractérise par l'abandon des structures narratives profit de mises en scènes simples et efficaces, à la recherche exclusive de la satisfaction immédiate du spectateur.

En 2004, Bernard Marcadé écrivait : « Le cinéma porno est tragiquement cramponné à la seule jouissance masculine, tenaillé qu'il est de devoir fournir en permanence les preuves tangibles (en l'occurrence visibles) de la jouissance. Seule la jouissance masculine est en effet visuellement vérifiable. Quant à la jouissance féminine, elle est, pour l'essentiel, reléguée dans les halètements, cris et autres gémissements, le plus souvent postsynchronisés. »⁷⁸⁸.

Aujourd'hui, cette problématique se retrouve mise en scène dans les actions de Deborah de Robertis. Lors d'une intervention au Centre Pompidou-Metz consacrée à Lacan, l'artiste a fait taguer l'inscription « Me Too » sur plusieurs œuvres — dont *L'Origine du monde* de Courbet — et a été mise en examen pour « dégradations ou détériorations volontaires de biens culturels » et pour vol d'un bien culturel (fig.345). De Robertis a par ailleurs publié une vidéo ancienne dans laquelle elle affirme avoir entretenu une relation intime avec Bernard Marcadé. À travers ces controverses récurrentes qu'elle suscite, *L'Origine du monde* rappelle que la représentation de l'érotisme demeure un sujet délicat⁷⁸⁹.

⁷⁸⁷ MARZANO, Michela, *La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité*, Presses Universitaires de France, 2003/3, n°5, p. 21

⁷⁸⁸ MARCADE, Bernard, GUEGAN, Stéphane, *Sexes : images – pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Beaux-Arts, Paris Musées, 2004, p. 44

⁷⁸⁹ Voir l'analyse de *L'Origine du monde* par Hubert Damisch dans DAMISCH, Hubert, *Le jugement de Pâris : iconologie analytique I*, Paris, Flammarion, 1997

Partie IV. Éros et Thanatos : une relecture picturale contemporaine

À chaque conflit, des artistes se sont emparés du thème de la guerre pour en témoigner à travers leur propre vocabulaire visuel : en réinvestissant des formes héritées du passé — réalisant, comme le disait Hubert Damisch, un « retour à travers l’histoire »⁷⁹⁰ —, en recourant à l’allégorie ou à l’ironie, ou encore en intégrant des images d’actualité médiatique et des archives personnelles. Stéphane Pencréac’h, Robert Longo, Ali Banisadr et Nazanin Pouyandeh figurent parmi les artistes contemporains qui, à l’instar de Richter, Baselitz ou Lüpertz, travaillent à partir de témoignages historiques — images, vidéos, films — qu’ils se procurent volontairement ou reçoivent, comme tout spectateur du XXI^e siècle, par les multiples canaux de diffusion. Tous les quatre choisissent la peinture, la sculpture ou le dessin — médiums que l’on pourrait juger obsolètes à une époque où il est plus aisé de filmer ou de photographier — ; leurs œuvres contestent l’idée selon laquelle seules l’installation, la sculpture monumentale ou le grand écran seraient aujourd’hui capables de représenter l’histoire.

⁷⁹⁰ DAMISCH, Hubert, *Le jugement de Pâris : iconologie analytique I*, Paris, Flammarion, 1997, p. 138

« L'artiste est sans pouvoir, mais il a quelque rapport avec la vérité ;
son œuvre, toujours allégorique si c'est une grande œuvre, la prend en écharpe ;
son monde est l'Indirect de la vérité »⁷⁹¹,
Roland Barthes à Michelangelo Antonioni.

Chapitre 1. L'histoire en trompe l'œil

Depuis l'Antiquité, la technique du trompe-l'œil exploite les règles de la perspective ainsi que les jeux d'ombre et de lumière pour offrir l'illusion d'une profondeur réelle aux éléments représentés en deux dimensions. Pratiquée à travers toutes les époques, notamment par les surréalistes, ce procédé connaît un regain d'intérêt après la Seconde Guerre mondiale sous des formes renouvelées.

Longo, Pencreac'h, Banisadr et Pouyandeh mobilisent parfois, de manière intuitive, un procédé narratif cinématographique que Jean-Loup Bourget désigne sous le terme de « parallélisme »⁷⁹². Largement employé par D. W. Griffith, Cecil B. DeMille, Sergueï Eisenstein et dans de nombreuses épopées contemporaines, ce procédé consiste à convoquer des récits du passé pour en faire résonner les échos avec le présent. À l'écran, il a souvent permis de contourner la censure, de ranimer un sentiment national ou de transmettre un message implicite à des nations ennemies.

1. Robert Longo. La chronique de l'histoire en noir et blanc

« Peut-être est-ce romantique, mais les artistes sont là pour dire la vérité, et moi, je ne reste pas à la maison pour peindre mes névroses. Je crois qu'il faut sortir dans le monde et affronter les monstres »⁷⁹³, confie l'artiste. Le verbe « sortir » s'entend ici au sens métaphorique : plutôt que d'affronter ces « monstres » sur des champs de bataille réels, Longo les confronte par le prisme médiatique. La plupart du temps, il prélève ses images dans la presse, dont il acquiert parfois les droits, qu'il agrandit, projette puis transpose sur papier avec un réalisme quasi-

⁷⁹¹ BARTHES, Roland, « Cher Antonioni. Par Roland Barthes », *Cahiers du cinema*, n°311, mai 1980, pp. 9-10

⁷⁹² BOURGET, Jean-Loup, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris, Découvertes Gallimard Cinéma, 1992, p. 15

⁷⁹³ LEBOVICI, Elisabeth, « J'ai nagé avec les requins et j'ai survécu ». Robert Longo évoque son envie « d'affronter le monde et les monstres », *Libération*, 22 novembre 1995, [en ligne], https://www.liberation.fr/culture/1995/11/22/j-ai-nage-avec-les-requins-et-j-ai-survecu-robert-longo-evoque-son-envie-d-affronter-le-monde-et-les_149115/ [consulté le 27 septembre 2025]

photographique. En effet, à première vue, ces images peuvent passer pour des photographies tant leur hyperréalisme est saisissant. Un examen plus attentif révèle toutefois la texture veloutée et les traces du fusain, preuves d'un travail manuel d'une grande précision.

La décennie 1980 chez Longo se nourrit de musique rock, d'excès, de drogues et d'une ambition de réussite débridée. Il suffit d'observer la série *Combines* (fig.11, 14) pour percevoir l'excitation, la rage et la folie propre à l'époque de sa réalisation. *Men in the Cities* (fig.201), autre série emblématique de ces années, orne l'appartement de Patrick Bateman, le protagoniste d'*American Psycho* (Mary Harron), film incarnant la satire de la violence et du consumérisme des années 1980. Après une cure de désintoxication en Arizona, Longo déclare être sobre depuis plus de vingt ans ; en 2022, il a épousé la réalisatrice Sophie Chahinian. À la fin des années 1990, ses dessins gagnent en sobriété formelle : centrés sur un motif unique — avions de chasse, bustes féminins, revolvers (fig.362, 363, 364) —, ils interrogent les symboles de la puissance militaire, politique et sexuelle. Étendus à des formats panoramiques, ils manifestent la fascination de l'artiste pour les grandes fresques cinématographiques, qui portent l'amour, la conquête et la mort à l'échelle du spectaculaire.

Parmi ses références figurent *Les Dix Commandements* (Cecil B. DeMille, 1956), *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) ou encore *Le Jour le plus long* (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962). Dans ses dessins, Longo affirme rechercher « le même genre d'excitation » qu'il ressentait en regardant ces films, afin de « faire en sorte que l'épique fonctionne »⁷⁹⁴ :

« Je crois que c'est une autre force qui me pousse : essayer de créer une œuvre épique. Je recherche l'espèce de frisson que j'éprouvais en regardant ces films. De toute façon, la peur de la mort est la raison pour laquelle la plupart d'entre nous faisons de l'art »⁷⁹⁵.

L'œuvre de Longo propose un regard sur une Amérique contemporaine et ses obsessions — les armes, la violence et la spectacularisation — thèmes déjà explorés par Jacques Monory. Ce dernier, depuis la perspective d'un peintre européen, mobilisait les codes esthétiques du film noir et du western pour forger une image idéalisée d'une Amérique fantasmée. Longo, lui,

⁷⁹⁴ « In considering all of those subjects such as beauty, death, spectacle, and power, there is only one subject that encompasses all of them: The Epic. I grew up with *The Ten Commandments*, with *Spartacus*, and *The Longest Day*, all of these epic movies. MILLER, Steve, "Carving the epic: interview with Robert Longo, *Musée Magazine*, mars 2016, [en ligne], <https://museemagazine.com/features/art-2/features/interview-robert-longo-2> [consulté le 27 septembre 2025]

⁷⁹⁵ « I think this is another force that drives me: trying to make epic work. I'm looking for the kind of rush that I had when I saw those movies. Fear of death is why most of us make art, anyway ». *Ibid.*

offre une chronique de la culture dont il fait partie : à travers ses dessins panoramiques, il explore tant ses passions que ses phobies et ses vulnérabilités. (fig.366, 367)

Ces dessins sont réalisés au fusain et encadrés dans de lourds châssis, ce qui leur confère une ampleur presque architecturale. Réunis en séries, leurs titres comportent des dates ou renvoient vers des événements historiques, qu'ils soient du passé ou contemporains, de façon factuelle et objective. La série *Suicide Pictures* (2015–2016) se compose de trois images. *Treblinka* représente un paysage de forêt et de rivière entourant le camp d'extermination nazi, à l'est de Varsovie (fig.364). *Potemkine* et *October* renvoient à des épisodes de l'histoire soviétique ; ils évoquent deux films de Sergueï Eisenstein commandés par le Parti communiste dans le cadre de commémorations des événements révolutionnaires de 1905 (fig.365). La série *The Destroyer Cycle* (2014-2018) embrasse, quant à elle, une pluralité d'événements contemporains : la guerre du Vietnam, les manifestations de Ferguson après la mort de Michael Brown, la marche des femmes du 21 janvier 2017 organisée au lendemain de l'investiture de Donald Trump, ainsi que les divisions internes de la Cour suprême des États-Unis. S'y ajoutent des références à des drames d'envergure internationale plus récents : les impacts de balles dans les locaux de *Charlie Hebdo* après l'attentat du 7 janvier 2015, la traversée de la Manche par des migrants, ou encore les guerres en Ukraine et au Moyen-Orient.

1.1. De grottes à l'écran

Robert Longo est un homme de contrastes — tant dans sa vie privée, marquée par des comportements compulsifs⁷⁹⁶ et des épisodes de mélancolie, que dans sa pratique artistique. À une époque où les écrans numériques saturent l'espace visuel de couleurs éclatantes, il choisit le fusain et reste fidèle au noir et blanc, teintes de son enfance, celles de la télévision, diffusant alors les classiques, du film noir à la Nouvelle Vague, des magazines et la presse. (fig.). Après la série *Combines*, rythmée par des contrastes chromatiques, Longo ne déroge à son protocole noir et blanc qu'une seule fois : dans la série *Ophelia*, où il représente représentant des roses en pleine éclosion en rouge sanguin. (fig.368)

Fidèle à sa méthode « à l'ancienne », il continue de puiser ses images dans les éditions papier des journaux. Certaines, comme celles des essais nucléaires de l'époque de la guerre froide qui constituent la série *Seakness of Reason* (2002-2008), n'ont rien perdu de leur

⁷⁹⁶ SIMPSON, Ashley, "Artist Robert Longo pits excess against morality with designer Rick Owens", *Document*, 14 février 2018, [en ligne], <https://www.documentjournal.com/2018/02/artist-robert-longo-pits-excess-against-morality-with-designer-rick-owens/> [consulté le 27 septembre 2025]

actualité. « Je sauve les journaux »⁷⁹⁷, aime-t-il ironiser. On pourrait toutefois renverser la formule : ce sont peut-être les journaux et les médias qui, en lui fournissant ses images participent directement au succès de l'artiste.

Le recours au fusain, dont la manipulation impose des précautions spécifiques comme port de masques, installation d'un système de purification de l'air dans l'atelier, obéit autant à une exigence artistique qu'à une nécessité historique. Très efficace pour faire ressortir les contrastes entre lumière et ombre sur le papier, ce matériau renvoie autant à l'éclairage clair-obscur des films expressionnistes allemands et du film noir qu'à l'œuvre du Caravage.

L'usage du fusain inscrit également l'œuvre de Longo dans une continuité millénaire, renvoyant vers les premiers dessins au charbon dans des grottes, datés de plus de trente mille ans, et figurant scènes de chasse, combats ou unions sexuelles. La grotte Chauvet, en Ardèche, découverte en 1994, en constitue un exemple remarquable. Abritant près de quatre cents peintures, ce site offre un témoignage exceptionnel de la création. Longo découvre la grotte Chauvet à travers le documentaire *La Grotte des rêves perdus* (Werner Herzog, 2010), réalisé en 3D, cherchant ainsi à restituer l'illusion du mouvement et du relief des peintures préhistoriques.

Après Pierre-Oscar Lévy, premier réalisateur autorisé à filmer la grotte en 2000, aux côtés de Jean Clottes⁷⁹⁸, Herzog devient le second, et sans doute le dernier cinéaste à avoir immortalisé ce lieu, compte tenu des restrictions mises en place pour préserver son intégrité. « Après avoir vu ce film, je me suis dit : C'est mon ancêtre »⁷⁹⁹, plaisante Longo. Ces dessins au charbon datent de trente mille ans ! Nous luttons tous contre la mort. Nous essayons de la nier, de la défier, de la regarder en face pour lui dire que je n'ai pas peur et dire : « Va te faire foutre, je vais vivre pour toujours. »⁸⁰⁰

Par cette réflexion, il met en lumière combien la création artistique répond à un besoin psychologique d'autoconservation. Freud a fondé sa théorie des pulsions érotiques sur le

⁷⁹⁷ “Artist Robert Longo : I’m a Cave Man”, *Louisiana Channel*, juin 2024, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=gO6lG_qL3v8 [consulté le 27 septembre 2025]

⁷⁹⁸ LÉVY, Pierre Oscar, *La Grotte Chauvet, devant la porte*, film documentaire, France, 2000.

⁷⁹⁹ « Did you ever see that movie by [Werner] Herzog? He made this movie [*Cave of Forgotten Dreams*] about cave drawings. These drawings were spectacular; they are 30,000 years old. After watching I thought, “That’s my ancestry.” I make charcoal drawings, images out of burnt dust. They are incredibly fragile, and, at the same time, really aggressive ». SIMPSON, Ashley, *op.cit.*

⁸⁰⁰ « [...] When I saw Herzog’s film *Cave of Forgotten Dreams*, I thought about how those charcoal cave drawings are thirty-thousand years old! We are all fighting against death. We are trying to deny death, to look it in the face and say I’m not scared. Say, “Fuck you, I’m gonna live forever.” », MILLER, Steve, “Carving the epic : interview with Robert Longo”, *Musée Magazine*, mars 2016, [en ligne], <https://museemagazine.com/features/art-2/features/interview-robert-longo-2> [consulté le 27 septembre 2025]

prolongement des instincts primaires de reproduction et de préservation. André Bazin a formulé que l'art est « une défense contre le temps »⁸⁰¹, prenant pour exemple l'embaumement des momies égyptiennes comme premier cas de conciliation entre commémoration et création. Quant à Roland Barthes, il parlait de cette « chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort »⁸⁰². Après les attentats du 11 septembre 2001, l'usage du fusain chez Longo acquiert une véritable dimension commémorative : ses dessins paraissent comme façonnés de cendres et de poussière. « C'est un matériau de deuil. C'est de la poussière [...] Je fais l'art le plus fragile qui soit »⁸⁰³, confie-t-il.

1.2.« La peinture est un acte politique ».

« La peinture est un acte politique »⁸⁰⁴, rappelle Robert Longo. S'il revendique une filiation de son œuvre avec les peintures pariétales de Chauvet, son travail s'inscrit avant tout dans la lignée de Gerhard Richter et de Sigmar Polke, qui ont également eu recours à la photographie — d'archives personnelles ou de presse — pour repenser la peinture d'histoire au XX^e siècle. Là où Longo met en lumière, parfois jusqu'à la caricature, les excès de la culture américaine, Richter et Polke se confrontent davantage au passé douloureux de l'histoire allemande. Polke rejoint toutefois Longo en tournant en dérision la montée du nationalisme, la culture des armes et les pratiques de surveillance américaines dans les œuvres réalisées au début des années 2000, après les attentats du World Trade Center et l'intervention en Irak.⁸⁰⁵

Pourtant, au-delà des différences culturelles et générationnelles, ce qui distingue radicalement les trois artistes tient, essentiellement, à la manière dont ils appréhendent la matérialité de l'œuvre, conditionnant des protocoles distincts d'interrogation historique.

⁸⁰¹ BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique » (1956), dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 1990, p.30

⁸⁰² Voir aussi « Je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir (apologue de ce pouvoir mortifère : certains Communards payèrent de leur vie leur complaisance à poser sur les barricades : vaincus, ils furent reconnus par les policiers de Thiers et presque tous fusillés) ». BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 25

⁸⁰³ « The fact that I make these drawings out of charcoal is in itself quite profound, because it's a mourning material. It's burnt. It's dust. They're incredibly fragile. I mean, I make the most fragile art out there ». MILLER, Steve, *op.cit.*

⁸⁰⁴ “Artist Robert Longo: I’m a Cave Man”, *Louisiana Channel*, juin 2024, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=gO6lG_qL3v8 [consulté le 2 octobre 2025]

⁸⁰⁵ *Sigmar Polke : history of everything : paintings and drawings, 1998-2003* (cat.exp. Dallas, Dallas Museum of Art, du 15 novembre 2002 au 6 avril 2003, Londres, Tate Modern, 2 octobre 2003 au 4 janvier 2004), Dallas, Dallas Museum of Art, New Haven, Conn; Londres, Yale University Press, 2003

Fasciné par l'alchimie et par le principe d'incertitude de Werner Heisenberg (1927)⁸⁰⁶, Polke fait usage de tout type de matière — de la nappe à la pellicule. Il expérimente avec les pigments, les échelles et les proportions ; il déchire et soumet la matière à des dissolutions liquides au point de la lacérer. Richter, quant à lui, écrase la matière en frottant la peinture encore humide avec une brosse sèche à poils longs, estompant partiellement les contours des visages et des silhouettes et créant ainsi l'effet du flou photographique.

Face à la « destruction »⁸⁰⁷ et l'« effacement » partiel de la matière employée par Richter, Robert Longo adopte une démarche inverse, fondée sur la reproduction rigoureuse d'une image source. Dans les premières œuvres, le « transfert »⁸⁰⁸ passe par la « rotation »⁸⁰⁹, transformant la forme pour l'adapter à une matérialité propre à chaque réalisation. Tel est le cas lorsqu'un arrêt sur image extrait d'une séquence de *The American Soldier* (1970) de Rainer Werner Fassbinder, reproduite dans un magazine, lui a servi de point de départ pour un relief en aluminium, une série de performances et des dessins, jusqu'à s'incarner dans la gestuelle de *Johnny Mnemonic*. À partir des années 1990, l'œuvre de Longo évolue vers un transfert sans altération formelle, reproduisant le cliché tel qu'il a été capturé par le photographe avant sa diffusion dans la presse, n'en modifiant que les proportions.

Ce transfert littéral, qui restitue l'événement dans son intégrité formelle sans qu'aucune ligne ni aucun détail plastique ne trahisse le cliché d'origine, interroge quant à sa portée. Il peut s'interpréter comme une forme de retenue critique face à la saturation visuelle imposée par les médias contemporains, mais aussi comme l'expression d'un sentiment d'impuissance devant la « guerre des images », désormais indissociable de tout conflit moderne. À cet égard, on se souvient que, lors de la Première Guerre mondiale, certains artistes ont choisi le silence, considérant la représentation inapte à rendre compte de l'horreur du réel⁸¹⁰.

Les œuvres de Longo invitent ainsi à une réflexion : la peinture ne constitue-t-elle pas un moyen pérenne de préserver la mémoire d'un événement historique qu'une image numérique, intrinsèquement vulnérable à l'effacement ou à l'obsolescence technologique ? « L'art est un médium démocratique, et chacun peut lire une image comme il le souhaite [...] Combien de

⁸⁰⁶ Sigmar Polke : *history of everything : paintings and drawings, 1998-2003* (cat.exp. Dallas, Dallas Museum of Art, du 15 novembre 2002 au 6 avril 2003, Londres, Tate Modern, 2 octobre 2003 au 4 janvier 2004), Dallas, Dallas Museum of Art, New Haven, Conn; Londres, Yale University Press, 2003

⁸⁰⁷ *Ibid.* Voir également STORR, Robert, *Septembre. Une peinture d'histoire de Gerhard Richter*, Paris, La Différence, 2011

⁸⁰⁸ DIKA, Vera, "Robert Longo. Performance into Film", *Artscribe International*, Londres, été 1998, p. 72

⁸⁰⁹ Robert Longo cité dans DIKA, Vera, *op.cit.*

⁸¹⁰ DAGEN, Philippe, *Le silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996

fois regarde-t-on un film préféré ? Deux ou trois fois ? Et combien de temps revient-on vers un tableau préféré ? Dix ou vingt fois »⁸¹¹, affirme l'artiste.

Dans ses œuvres les plus récentes, il mobilise la peinture ancienne en tant que stratégie de parallélisme narratif entre des événements historiques passés et des crises contemporaines, comme en témoigne les dessins réalisés après l'attaque menée par le Hamas sur le sud d'Israël le 7 octobre 2022 (fig. 368-370).

Après ce massacre sans précédent, suivie par la riposte de l'armée israélienne dans la bande de Gaza, le monde s'est trouvé submergé par une quantité inédite d'images. Dans les premiers jours, des vidéos montrant des exécutions et des humiliations commises par les combattants du Hamas sur des civils et des militaires israéliens circulent massivement à l'échelle mondiale. S'ensuivent des bombardements israéliens visant des bâtiments dans la bande de Gaza, notamment des hôpitaux et des écoles, accusés d'abriter des infrastructures du Hamas. Les images diffusées à la télévision et sur Internet provoquent déjà l'effroi ; que dire alors des vidéos censurées par les médias, accessibles sur le Darknet, et visionnées clandestinement par des milliers de personnes ?

À ces scènes insoutenables s'ajoutaient les images diffusées par les autorités israéliennes, notamment lors d'une conférence de presse organisée le 23 octobre 2023 à la base militaire de Gilot, dans le nord de Tel-Avi. Réunissant près de 150 journalistes internationaux, cette conférence a confrontés les journalistes à quarante-trois minutes de compilations visuelles, mêlant des vidéos tournées par les combattants du Hamas à l'aide de caméras Go-Pro, des enregistrements de vidéosurveillance installées à l'entrée des kibboutz ou encore des images captées par des caméras fixées dans certains véhicules⁸¹².

La singularité du 7 octobre tenait à une immédiateté médiatique sans précédent, que Jérémie André, envoyé spécial du *Point* en Israël, n'a pas hésité à qualifier de « tiktokisation de la guerre »⁸¹³. Aux images diffusées par Tsahal s'ajoutaient, en parallèle, des séquences relayées en direct sur Telegram, ainsi que des photographies circulant sur les réseaux sociaux, appelant à la solidarité avec l'un ou l'autre camp.

⁸¹¹ "Artist Robert Longo: I'm a Cave Man", *op.cit.*

⁸¹² LICOYS, Capucine, « Israël : des journalistes conviés à visionner sans filtre les crimes du Hamas », 24 octobre 2023, *La Croix*, <https://www.la-croix.com/international/Israel-journalistes-convies-visionner-sans-filtre-crimes-Hamas-2023-10-24-1201288066> [consulté le 4 octobre 2025]

⁸¹³ Jérémie André dans « Des massacres à la performance : l'obscénité ultra-moderne », *Signes des temps* (avec Danièle Cohn, Jérémie André, Stéphane Paoli, France Culture, 29 octobre 2023, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/signes-des-temps/images-violentes-du-hamas-la-publicisation-de-l-horreur-2723900> [consulté le 27 septembre 2025]

Submergé par ce déferlement d'images — expression d'une « nouvelle obscénité »⁸¹⁴, propre aux formes contemporaines de la guerre, caractérisées par leur dissimulation spatiale et temporelle autant que par le sentiment d'infinitude qu'elles engendrent —, le spectateur moderne se retrouvait immergé dans un conflit dont il ne faisait l'expérience que de manière virtuelle. Celle-ci produisait néanmoins un insoutenable sentiment de proximité, tout en entraînant des états d'anxiété, jusqu'au dégoût, auquel s'ajoutait un profond sentiment d'impuissance. Il n'est pas anodin qu'un grand nombre de personnes ont choisi de suspendre leur activité sur les réseaux sociaux afin de se protéger d'un tel flux d'images. La proximité temporelle et l'absence du recul nécessaire à l'historien pour analyser un événement d'une telle ampleur créent, comme le note Danièle Cohn, un état de « sidération ». Cette sidération paralyse d'abord toute expression verbale et toute compréhension logique, en supprimant « les dialectisations possibles des sentiments que nous éprouvons »⁸¹⁵.

Comme en témoigne le journaliste Jérémy André à la suite de la conférence de presse du 23 octobre, ce ne sont pas tant les images projetées qui l'ont marqué profondément, que les récits recueillis sur le terrain, notamment auprès des familles d'otages⁸¹⁶. Les images, qui livraient dans l'immédiateté une vérité brute que la parole ne pouvait exprimer, avaient besoin d'être « enveloppées » par un récit : comme si la médiation du langage devenait indispensable, à la fois pour préserver ce qui restait indicible et pour donner forme à ce qui ne pouvait se dire autrement.

« Je ne savais pas comment traiter ces images, mais je voulais les traiter »⁸¹⁷, commente Robert Longo. Sa réponse aux massacres du 7 octobre sont deux dessins reproduisant avec exactitude, en noir et blanc, *Le Massacre des innocents* (1610) de Rubens et *Los fusilamientos del tres de mayo* (1808) de Goya (fig.369-371). « Les personnages du tableau de Goya me semblent être des Palestiniens, commente l'artiste ; il y a un monticule derrière eux, on dirait des décombres de Palestine. Voilà ce qui est bizarre : cette idée que ceux qui ne connaissent

⁸¹⁴ « Des massacres à la performance : l'obscénité ultra-moderne », *op.cit.*

⁸¹⁵ COHN, Danièle dans « Des massacres à la performance : l'obscénité ultra-moderne », *op.cit.*

⁸¹⁶ « Des massacres à la performance : l'obscénité ultra-moderne », *Signes des temps* (avec Danièle Cohn, Jérémy André, Stéphane Paoli, France Culture, 29 octobre 2023, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/signes-des-temps/images-violentes-du-hamas-la-publicisation-de-l-horreur-2723900> [consulté le 27 septembre 2025]

⁸¹⁷ « I didn't know how to deal with these images, but I wanted to deal », “Artist Robert Longo : I'm a Cave Man”, *Louisiana Channel*, juin 2024, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=gO6lG_qL3v8 [consulté le 27 septembre 2025]

pas l'histoire ont tendance à la répéter. Je ne pense pas que ce soit vrai. Je pense que ceux qui connaissent l'histoire ont tendance à la répéter ». ⁸¹⁸

2. Stéphane Pencreac'h, mythologue

Une partie de son enfance, passée à Danané (Côte d'Ivoire), et son intérêt pour l'orientalisme ont conduit Stéphane Pencreac'h à explorer, dans son œuvre, des cultures et croyances extra-européennes. Présentée en avril 2001 à la galerie Anne de Villepoix, l'exposition *Arabitudes* s'inspirait à la fois par la sensualité et le rythme poétique des *Les Mille et Une Nuits* et des fantasmes d'orient d'Eugène Delacroix dans des *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834), pour illustrer les passions et les angoisses du spectateur du XXI^e siècle.

Arabitudes, qui a eu lieu quelques mois avant les attentats du 11 septembre au World Trade Center, et dans un contexte de tensions entre le monde occidental et musulman, lorsque l'« islam » étant associé à la menace⁸¹⁹, livrait les visions personnelles de l'artiste de l'orientalisme⁸²⁰ à travers deux séries d'œuvres. La première, conçue comme un collage mêlant photographies personnelles découpées, dessins et peinture, donnait à voir des corps féminins fragmentés : visages voilés et sexes exhibés dans des postures pornographiques. La seconde mettait en scène des *djinns*, esprits surnaturels issus de la tradition islamique (fig.372, 373).

À l'instar de Picasso, Rauschenberg ou Rebeyrolle, Pencreac'h entamait, dans cette série, une approche radicale de transformation d'un espace pictural, en multipliant les points de fuite par les morceaux découpés de photographies, en les fusionnant avec le dessin et la peinture, en performant la toile et en y collant les morceaux de tissus. Dans ses œuvres ultérieures, il prolongera ce travail de déformation de la matière, de la déconstruction de la perspective et de la fracture de l'espace bidimensionnel, en collant sur la surface de ses toiles des objets, tels que fragments de mannequins, masques de loup-garou, figurines de soldats, avions en miniatures.

Il n'existe pas de frontières nettes entre l'espace pictural et la réalité, persuadé l'artiste, considérant que les deux doivent se fusionner afin de proposer au spectateur davantage

⁸¹⁸ « The figures in Goya's painting look like Palestinians to me; there's a mound behind them, it looks like rubble from Palestine. Here's what's weird: that idea that those who don't know history tend to repeat it. I don't think that's true. I think those who know history tend to repeat it ». TROUILLOT, Terence, « Robert Longo on editing Eisenstein, learning from Putin's Russia, and Why "making art is a political gesture, period", *Artnet*, 22 septembre 2017, [en ligne], <https://news.artnet.com/art-world/robert-longo-brooklyn-museum-proof-1086530> [consulté le 27 septembre 2025]

⁸¹⁹ CESARI, Jocelyne, « Islam de l'extérieur, musulmans de l'intérieur » : deux visions après le 11 septembre 2001 », *Cultures & Conflits*, 44, 2001

⁸²⁰ L'« orientalisme » recouvre une pluralité de définitions, comme l'a montré Edward Saïd, dont l'une des plus marquantes est celle d'« un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient. SAÏD, Edward, *L'Orient, fantasme de l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 15

d'expérience immersive et d'atteindre l'intensité émotionnelle et sensorielle propre aux grands spectacles cinématographiques. Cette intensité est comparable pour lui à celle éprouvée devant certains grands chefs-d'œuvre antiques, tels que les reliefs de Pergame, aujourd'hui conservés au Pergamonmuseum de Berlin. « Ça parle de mon amour pour les reliefs du temps de Pergame. [...] Je le fais à ma façon, mais je ne sais pas où cela commence et se termine »⁸²¹, précise l'artiste, évoquant ses expérimentations de perspective et de profondeur picturales.

Entre 2000 et 2001, dans un contexte marqué par l'éclatement de la guerre au Sahel, opposant des rebelles djihadistes salafistes aux populations locales, Stéphane Pencreac'h poursuit sa méthode de collecte d'images personnelles et celles d'actualité, tout en explorant une nouvelle technique : la sublimation. Ce procédé d'impression, utilisant des encres thermosensibles, lui permet de fusionner cette fois-ci littéralement la photographie avec la peinture, d'expérimenter avec « différents niveaux de réalité »⁸²² et des échelles. Le terme de « sublimation » renvoie aussi à la conceptualisation freudienne d'un « procès »⁸²³ par lequel les pulsions prégénitales constituant la libido, celles tournées vers la conservation et celles orientées vers la destruction, sont transformées en « activités psychiques supérieures : scientifiques, artistiques, idéologiques, qui jouent, selon Freud « un rôle essentiel dans la vie civilisée ». ⁸²⁴

Cette nouvelle série d'œuvres a été présentée à la galerie Anne de Villepoix en 2005, à l'occasion de l'exposition intitulée *Sublimation. La vie pendant la guerre*⁸²⁵. Deux ans après l'invasion américaine de l'Irak, l'ensemble superposait vues aériennes, images d'avions de chasse, photographies personnelles avec des motifs mythologiques et érotiques (fig.374, 375). Agrandis et transformés par la sublimation, ces éléments donnaient naissance à des « espaces presque cinématographiques »⁸²⁶. Le jeu de formes et de distorsions optiques rappelait, quant à lui, par analogie, les photomontages polaroid de David Hockney⁸²⁷ auxquels Stéphane Pencreac'h s'est souvent référé.

⁸²¹ Stéphane Pencreac'h dans LEVY-LASNE, Thomas, *op.cit.*

⁸²² Entretien avec Stéphane Pencreac'h. Annexe, p. 30

⁸²³ LAURET, Monique, « La sublimation chez Freud », *Figures de la psychanalyse*, 2019, n°37, p. 17

⁸²⁴ FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Points, Essais, 2010, p. 96.

⁸²⁵ *Stéphane Pencreac'h. Sublimation. La vie pendant la guerre* (cat. Exp. Paris, galerie Anne De Villepoix, 21 avril – 28 mai 2005), galerie Anne De Villepoix, 2005

⁸²⁶ Entretien avec Stéphane Pencreac'h. Annexe, p. 32

⁸²⁷ Dans notre entretien, Stéphane Pencreac'h fait fréquemment référence à l'œuvre de David Hockney et à ses écrits, où celui-ci explore l'usage des dispositifs optiques par les artistes, de la camera obscura aux technologies contemporaines auxquels il fait recours dans son travail. Voir HOCKNEY, David, *Savoirs secrets : les techniques perdues des maîtres anciens*, Paris, Seuil, 2006 ; HOCKNEY, David, GAYFORD, Martin, *Une Histoire des images : de la grotte à l'écran d'ordinateur*, Paris, Solar éditions, 2017

2.1. Répondre à un « impératif »

Un an et demi après l'immolation de Mohamed Bouazizi, le 17 décembre 2010 à Tunis, événement qui a déclenché une succession de révoltes en Tunisie, en Égypte et en Libye, Péncreac'h entreprend un travail sur un « cycle historique de peintures en grand format »⁸²⁸.

Lorsqu'il entame ce projet, il s'appuie sur un vocabulaire formel déjà mis en œuvre dans les séries précédentes, où il cherchait à dépasser une lecture strictement « chronologique »⁸²⁹ par l'inversion des formes et des significations, afin de présenter des événements d'actualité brûlante sous la forme de récits épiques.

Comme pour *Arabitudes* et *Sublimation*, Péncreac'h entame un travail de collecte et d'archivage d'images tirées de la presse, d'Internet et de la télévision : scènes de villes en révolte, drapeaux flottants, foules en colère, manifestants brandissant des pancartes exigeant la chute des présidents Zine el-Abidine Ben Ali, Hosni Moubarak ou Mouammar Kadhafi — figures de régimes autoritaires longtemps perçus comme inébranlables. Lorsque l'enthousiasme des premiers soulèvements populaires et la joie accompagnant la chute de ces dirigeants s'estompent, ils laissent rapidement place aux horreurs perpétrées par des groupes djihadistes radicalisés à l'encontre des civils.

En 2012, au moment où Péncreac'h commence à réfléchir à la forme que prendrait le futur ensemble, les émeutes en Syrie contre le président Bachar al-Assad se transforment en guerre civile, provoquant notamment d'importants dégâts à la Grande Mosquée d'Alep. Naît alors la maquette d'un ensemble de sculptures intitulé *Alep*, qui évolue par la suite pour devenir l'installation sculpturale *Monument à Kobané*. Celle-ci est présentée pour la première fois aux côtés de quatre toiles de grand format au musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice en 2014 (fig.378-383). L'année suivante, en 2015, l'exposition est reprise à l'Institut du Monde arabe, à Paris. À l'ensemble des œuvres déjà exposées à Nice se joint une cinquième toile, *Paris (11 janvier 2015)*, qui offre en trois temps les visions de l'attentat contre *Charlie Hebdo*, de la prise d'otages à l'Hyper Cacher de la porte de Vincennes, et des rassemblements populaires qui ont suivi. De concert avec la galerie Vallois, le tableau fait l'objet d'un don de l'artiste au Musée d'Art Moderne de Paris. Cela n'empêche pas une vive réticence et un accueil mitigé à l'exposition. On reproche à un artiste européen de ne pas disposer de la légitimité

⁸²⁸ LEYDIER, Richard, « Entretien avec Stéphane Péncreac'h », dans *Stéphane Péncreac'h : œuvres monumentales* (cat. exp. Paris, Institut du monde arabe, 12 mai – 12 juillet 2015), Paris, Institut du monde arabe, 2015, p. 77

⁸²⁹ « Discussion entre Philippe Dagen et Stéphane Péncreac'h dans le cadre de l'exposition qui lui est consacrée à l'IMA », *Institut du monde arabe*, 5-7 juin 2015, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=dotdld-UVbg> [consulté le 2 octobre 2025]

nécessaire pour aborder de tels sujets. Pencréac'h demeure cependant tenace : ce projet lui tient à cœur et répond à un impératif personnel — ne pas rester à l'écart des événements qui embrasent les pays voisins.

Naturellement, une question s'impose : comment et pourquoi peindre ces événements, à la fois complexes et récents, surtout lorsqu'ils touchent à des problématiques religieuses et culturelles souvent éloignées de l'horizon d'un spectateur européen ? Avant d'y répondre, il convient d'examiner deux œuvres cinématographiques produites dans le sillage des révolutions arabes, afin de situer la singularité de l'approche picturale de Stéphane Pencréac'h.

Parmi les documentaires réalisés dans l'immédiat et quelques long-métrages de fictions, figure *Timbuktu* (2014) du cinéaste mauritanien Abderrahmane Sissako. Le film met en scène la résistance des habitants de Tombouctou, dans le nord du Mali, face à l'oppression salafiste imposant la charia et détruisant les objets culturels jugés contraires à l'idéologie radicale. D'abord conçu comme un documentaire, le projet s'oriente vers la fiction lorsque Sissako découvre sur YouTube, en 2012, des vidéos glaçantes diffusées par les salafistes, montrant la lapidation d'un couple accusé d'avoir eu des enfants hors mariage. Confronté à ces images, le réalisateur choisit de s'éloigner du réalisme du projet initial pour adopter le langage de la fable afin de « créer la distance, mais aussi de dénoncer »⁸³⁰.

Plutôt que de montrer les bourreaux dans toute leur brutalité, Sissako représente « des humains qui, à un moment de leur vie, ont basculé dans l'extrême. [...] Quand on humanise le bourreau, on montre qu'on croit à l'Homme, malgré tout »⁸³¹, explique-t-il. La scène de lapidation, bien que reprise dans le film, est atténuée dès les premières minutes par un montage parallèle qui fait alterner cette séquence avec une danse exécutée par un djihadiste. (fig.376)

« J'appartiens au cinéma qui refuse de faire de la violence quelque chose de spectaculaire »⁸³², commente Abderrahmane Sissako. Ce regard humaniste, il l'hérite de son maître Marlen Khoutsiev, auprès duquel il s'est formé au VGIK (Institut fédéral d'État du cinéma) à Moscou. Les films de Khoutsiev — surnommé « l'Antonioni soviétique »⁸³³ — ont été jugés trop existentiels par les dirigeants soviétiques, en particulier par Nikita Khrouchtchev, fervent défenseur de l'idéologie communiste.

⁸³⁰ Abderrahmane Sissako dans NOUCHI Franck, « Abderrahmane Sissako : « Lorsque la violence devient un spectacle, elle se banalise », *Le Monde*, 7 décembre 2014, [en ligne], https://www.lemonde.fr/cinema/article/2014/12/09/abderrahmane-sissako-lorsque-la-violence-devient-un-spectacle-elle-se-banalise_4537025_3476.html [consulté le 2 octobre 2025]

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² *Idem.*

⁸³³ PLAKHOV, Andreï, « Le poète de la pluie », *Kommersant*, 4 octobre 2025, [en ligne], <https://www.kommersant.ru/doc/8097322> [consulté le 5 octobre 2025]

À l'opposé de l'approche poétique, proche d'un manichéisme d'Abderrahmane Sissako, *Salafistes* (2015), le film documentaire réalisé par Lemine Ould M. Salem et François Margolin, donnait à voir la cruauté sans recul. Étant initialement associé au projet, Sissako, a finit par s'en désengager. Le film offrait la parole aux théoriciens et adeptes de l'islamisme radical, illustrant, par des images filmées, l'application pratique de la charia. Certaines scènes — décapitations, amputations infligées pour vol ou pour consommation d'alcool — ont été censurées dans la version finale. Parmi d'autres images y figuraient des séquences assimilées à la propagande d'Al-Qaida et de l'État islamique, des vidéos amateurs montrant les attentats du 11 septembre 2001 ou l'attaque contre *Charlie Hebdo*. Malgré la polémique et l'interdiction de diffusion en salles et considéré par le ministère de l'Intérieur comme une « apologie du terrorisme »⁸³⁴, le film a été défendu par Claude Lanzmann. Dans une tribune parue dans *Le Monde*, le réalisateur de la *Shoah* a pris publiquement sa défense, affirmant que ce « chef-d'œuvre éclairerait comme jamais aucun livre, aucun « spécialiste » de l'Islam ne l'a fait, la vie quotidienne sous la charia, à Tombouctou, en Mauritanie, au Mali, en Tunisie, en Irak »⁸³⁵.

Danièle Cohn souligne dans son article « L'évidence du cauchemar. La violence des images djihadistes » combien aujourd'hui, dans un contexte de prolifération d'images violentes, la frontière est fragile entre fiction et réalité. Dans le même article, elle évoque *Le Choc des épées IV*, un film réalisé par des groupes terroristes radicaux et diffusé en 2014, à la veille d'une attaque djihadiste en Irak. Filmé dans les traditions de *blockbusters* hollywoodiens, il montrait, pourtant, des meurtres et explosions bien réels ; le but de ce film de propagande était de « recruter à travers le monde des candidats au djihad ». ⁸³⁶ [L'exemple du Choc des épées IV](#) n'étant pas le seul, les autres vidéos sont aujourd'hui filmées « dans un hyperréalisme inquiétant », donnant à voir « une réalité qui dépasse toute fiction possible »⁸³⁷.

Comparer ces démarches à celle de Stéphane Pencreac'h est une affaire complexe. Tout d'abord, il ne disposait pas des mêmes moyens techniques et économiques, son œuvre s'est donc élaborée l'isolement de son atelier. Il ne s'agissait pas non plus d'une commande, seule

⁸³⁴ BOMMELAER, Claire, « Salafistes, ce film qui provoque un scandale », *Le Figaro*, 27 janvier 2016, [en ligne], <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2016/01/26/01016-20160126ARTFIG00319--salafistes-ce-film-qui-provoque-un-scandale.php> [consulté le 3 octobre 2025]

⁸³⁵ LANZMANN, Claude, « Madame Pellerin, ne privez pas les jeunes du film « Salafistes » ! », *Le Monde*, 25 janvier 2016, [en ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/01/25/mme-fleu-pellerin-n-interdisez-pas-la-sortie-du-film-salafistes_4853322_3232.html [consulté le 2 octobre 2025]

⁸³⁶ RODENBECK, Max, « La malédiction irakienne », *Sept*, n°22, 5 février 2018, [en ligne], <https://www.sept.info/irak-malediction> [consulté le 27 septembre 2025]

⁸³⁷ COHN, Danièle, « L'évidence du cauchemar. La violence des images djihadistes », *Esprit*, n° 425 (6), juin 2016, p. 72

sa volonté de répondre à ce qu'il décrit comme un « impératif » le poussait à agir. En tant qu'artiste, il n'était pas question pour lui de se tenir à l'écart de ces événements.

Par ailleurs, alors qu'un réalisateur peut déployer la narration dans la durée et le mouvement, le peintre doit inventer ses propres stratégies formelles pour contourner les défis de la perspective, en condensant une multitude d'informations dans une seule œuvre, par essence immobile. Pencreac'h explique que cette série s'est construite autour de protocoles définis dès le départ. Le premier consistait à introduire des éléments factuels tout en évitant une approche descriptive ou « cataloguée ».

Le second visait à répondre à l'exigence d'une intensité émotionnelle : chaque œuvre devait avant tout susciter une forte réaction chez le spectateur. Il fallait que [...] « le spectateur soit devant un tableau qu'il saisisse pour des raisons émotionnelles, artistiques, pour ensuite qu'à l'intérieur de cette œuvre le regard, en circulant et en s'accrochant aux logiques narratives et celles d'espace puisse récupérer les informations et reconstituer l'histoire ». ⁸³⁸

Pour Stéphane Pencreac'h, peindre l'histoire aujourd'hui implique avant tout de s'ancrer dans le réel, tout en cherchant une manière symbolique de le représenter — un principe dont *Guernica* de Picasso demeure, selon lui, « l'un des meilleurs exemples dans l'histoire de la peinture » ⁸³⁹. Toutefois, précise-t-il, « il ne s'agit pas de faire “à la Richter” : c'est-à-dire prendre une photo d'un événement et la peindre » ⁸⁴⁰, se référant à des photo-peintures de l'artiste allemand, réalisées à partir des photographies personnelles ou celles trouvées dans la presse de l'époque.

2.1.1. Le Printemps arabe peints en cinémascope

Intitulées *Tombouctou* (2012), *Tunis* (2013), *Tripoli* (2013) et *Le Caire* (2013), ces quatre toiles — dont trois mesurent 7,08 mètres de long — sont, chacune, segmentées en trois ou quatre parties par des bandes noires verticales peintes. Celles-ci, trouvent leur origine dans l'esthétique cinématographique ⁸⁴¹.

⁸³⁸ « Discussion entre Philippe Dagen et Stéphane Pencreac'h dans le cadre de l'exposition qui lui est consacrée à l'IMA », *Institut du monde arabe*, 5-7 juin 2015, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=dotdld-UVbg> [consulté le 2 octobre 2025]

⁸³⁹ Stéphane Pencreac'h, Entretien : « Il y a plein de photos de Gernica, personne ne les connais...Mais tout le monde connaît le tableau de Picasso. C'est ça, la peinture d'histoire : comment réaliser une œuvre qui acquiera le statut mémoriel »

⁸⁴⁰ Discussion avec Stéphane Pencreac'h

⁸⁴¹ LEYDIER, Richard, « Entretien avec Stéphane Pencreac'h », dans *Stéphane Pencreac'h : œuvres monumentales* (cat. exp. Paris, Institut du monde arabe, 12 mai – 12 juillet 2015), Paris, Institut du monde arabe, 2015, p. 81

« La plupart du temps, je regarde les films chez moi, sur un vidéoprojecteur : l'image est cernée de noir, et elle est parfois en pause. En soi, ça n'a aucun intérêt, mais de fait le cinéma est maintenant dans nos maisons, et il a besoin d'un mur, comme les tableaux ». ⁸⁴²

La division en trois panneaux de *Tombouctou* (2012) et *Tunis* (2013) évoque, en effet, les vues panoramiques obtenues par le procédé de projection Cinerama, utilisant un écran large et incurvé, alimenté simultanément par trois projecteurs synchronisés. Développé par Fred Waller en 1952, essentiellement pour des films documentaires, il a été exploré par Abel Gance dans *Napoléon* (1927), puis repris par John Ford et George Marshall dans le western *La Conquête de l'Ouest* (1962) (fig.384,385). En raison de contraintes techniques et notamment de la difficulté à synchroniser image et son, le Cinerama a cédé progressivement la place au Cinemascope, qui utilise une lentille anamorphique pour élargir l'image sans la fragmenter.

Les quatre tableaux sont rythmés par l'apparition récurrente d'une figure masculine allongée en lévitation. Dans *Tombouctou* (2012), première toile du cycle, elle apparaît sur les deux panneaux latéraux ; dans *Tunis* (2013), elle incarne le corps en flammes de Mohamed Bouazizi ; dans *Le Caire* (2013), elle prend la forme d'un dessin blanc s'élevant vers le ciel, enfin dans *Paris (11 janvier 2015)*, elle est dédoublée puis triplée, et placée au premier plan, devant les dirigeants de différents pays. Si cette figure peut suggérer plusieurs résonances iconographiques — de la Pietà aux gisants funéraires du Moyen Âge —, elle provient en réalité d'une photographie prise par l'artiste dans son atelier.

« Pour répondre d'une manière ironique à leurs conneries religieuses, j'ai refait un tableau qui rappelait toute notre culture, surtout celle picturale, bâtie sur le religieux. J'ai donc mis un gisant au premier plan dans une position christique, une position de martyr. Comme il est vis-à-vis de la République, c'est un martyr républicain et non pas un jeune arabe assassiné, un terroriste malgré lui. [...] J'ai vomi ces types, mais c'est un martyr symbolique, c'est ce qu'on a tous ressenti. C'est le cadavre sans nom » ⁸⁴³

Parmi tous les peintres rencontrés au cours de cette recherche, Stéphane Pencreac'h est sans doute celui qui s'est le plus exprimé sur le cinéma. Cinéphile acharné, son œuvre plastique est indissociable de sa culture filmique. Parmi les figures incontournables qu'il évoque figurent Michael Mann, Robert Zemeckis, George Lucas, James Cameron ou Ridley Scott. David

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ « Discussion entre Philippe Dagen et Stéphane Pencreac'h dans le cadre de l'exposition qui lui est consacrée à l'IMA », *op.cit.*

Lynch constitue pour lui une référence majeure, un réalisateur qui a « remis en cause les principes de la narration »⁸⁴⁴. Christopher Nolan, est pour Pencreac'h l'un des cinéastes ayant fait basculer les principes formels de son œuvre vers un degré supérieur de modernité. Cameron et Nolan comptent, à ses yeux, parmi les cinéastes qui ont réinventé leur propre langage filmique : « ils ont créé leur caméra, leur style, leur cadrage, la pellicule rétinienne littéralement — que ce soit en argentique ou en numérique. Ce sont des choses qui, dans la captation de la réalité, se situent exactement au même endroit que des recherches picturales. Je ne pense pas qu'aujourd'hui on puisse faire du cinéma sans regarder la peinture et je ne pense pas qu'on puisse faire de la peinture sans regarder du cinéma »⁸⁴⁵, dit l'artiste. Cette réplique résonne avec celle de Ridley Scott, « Si je devais décrire mon style, dit le réalisateur, je dirais qu'il s'agit de réalité. Peu importe à quel point 'est stylisé, le fond est réel ».

Cameron, avec *Avatar* (2009), a transformé le cinéma 3D pour « immerger au maximum le public dans l'image »⁸⁴⁶. Nolan, quant à lui, recourt au format IMAX, initialement conçu pour filmer les profondeurs de l'océan Atlantique, permettant de créer des images « *larger than life* »⁸⁴⁷. Les réminiscences de leurs explorations se reflètent dans la manière dont Pencreac'h envisage non seulement l'espace pictural, mais aussi la scénographie de ses expositions, souvent conçues comme des ensembles spectaculaires où peintures, sculptures et objets forment un dispositif immersif. « Faire comme au cinéma » signifie, pour l'artiste, peindre au plus près du réel. « Il est logique pour moi de m'inspirer d'autres outils qui cherchent à atteindre le même objectif. Le cinéma, par exemple, y parvient grâce à des moyens mécaniques qui évoluent bien plus rapidement que la photographie »⁸⁴⁸, explique-t-il.

2.1.2.L'histoire mise en abîme

Lors de notre entretien, Stéphane Pencreac'h a évoqué le concept d'« inversion » pour décrire le principe du « basculement formel »⁸⁴⁹ qu'il applique régulièrement dans son œuvre. « C'est du pur formalisme et c'est exactement ce qui se passe dans la peinture »⁸⁵⁰, commente

⁸⁴⁴ Entretien avec Stéphane Pencreac'h. Annexe, p. 30

⁸⁴⁵ Discussion avec Stéphane Pencreac'h

⁸⁴⁶ CAMERON, James, dans « Mise en relief : la 3D sort de l'ombre. Une enquête de Caroline Vié », MARCADE, Nicolas, ROLLAND, Chloé, *Chronique d'une mutation : conversations sur le cinéma (2000-2010)*, Paris, Éditions les Fiches du cinéma, 2010, p.35

⁸⁴⁷ PARGAUD, Maxime, « Interstellar : la caméra IMAX, actrice fétiche de Christopher Nolan », *Le Figaro*, le 16 avril 2013,[en ligne], <https://www.lefigaro.fr/cinema/2013/04/16/03002-20130416ARTFIG00507--interstellar-la-camera-imax-actrice-fetichede-christopher-nolan.php> [consulté le 2 octobre 2025]

⁸⁴⁸ Entretien avec Stéphane Pencreac'h. Annexe, p. 30

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 33

⁸⁵⁰ *Ibid.* p. 30

l'artiste les séquences de David Lynch ou de *Memento* (2000) et *Tenet* (2020) de Christopher Nolan. Parmi d'autres références, il évoque *La Mort aux trousses* (1959) d'Alfred Hitchcock, où le réalisateur renverse les codes du polar en plaçant Cary Grant, en costume-cravate, face à un avion qui le pourchasse en plein désert, en contrepoint des décors urbains habituellement associés au genre. « C'est une illusion formelle et logique artistique que l'on retrouve dans le *Grand Verre* de Duchamp. Divisé en deux espaces, c'est un tableau à la fois abstrait et narratif. J'utilise ce processus d'inversion en permanence dans mon travail. On peut l'appliquer aussi bien à la forme qu'au sens »⁸⁵¹, explique Pencreac'h.

S'il affirme ne pas être particulièrement admirateur du péplum, un film l'a toutefois fasciné au point qu'il l'a visionné à plusieurs reprises : *Cléopâtre* (1963) de Joseph L. Mankiewicz, décrite par Jean-Loup Bourget comme « la superproduction jusqu'à l'extravagance »⁸⁵², d'une durée de quatre heures, au budget pharaonique et au casting légendaire (Elizabeth Taylor, Richard Burton), le film a suscité aussi des critiques, à l'image de Jean de Baroncelli : « Dans le genre colossal, ce n'est pas mal réalisé, mais que c'est long, grands Dieux ! que c'est long... »⁸⁵³. Pencreac'h, pour sa part, se remémore : « C'est un film que j'ai vu des dizaines de fois [...] Il y a une mise en scène qui, pour moi, rappelle étroitement celle d'un tableau. Vous y croyez tout en sachant que c'est une illusion. Et par-dessus tout, il y a cet appareil de l'Antiquité qui m'a toujours captivé. »⁸⁵⁴

Un exemple significatif de l'application de ce principe de parallélisme se retrouve dans son tableau *Le Caire* (2013), dont la composition s'inspire librement de la célèbre séquence de la séparation de la mer Rouge dans *Les Dix Commandements* (1956)⁸⁵⁵ (fig.387). Tout comme Julian Schnabel, qui affirmait : « Enfant, je trouvais géniale la scène où Moïse fend la mer Rouge. Imaginer qu'on puisse faire cela avec un film ! »⁸⁵⁶, Pencreac'h a été marqué par la puissance visuelle de la scène, même si, par ailleurs, le reste du film l'a laissé indifférent⁸⁵⁷.

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² BOURGET, Jean-Loup, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris, Découvertes Gallimard Cinéma, 1992, p. 27

⁸⁵³ BARONCELLI, Jean De, « Cléopâtre », *Le Monde*, 28 octobre 1963, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/10/28/cleopatre_2211340_1819218.html [consulté le 2 octobre 2025]

⁸⁵⁴ Entretien avec Stéphane Pencreac'h, *op. cit.*, p. 31

⁸⁵⁵ Stéphane Pencreac'h : « *Le Caire* est un mélange de souvenirs des *Dix Commandements*, et là ce sont les images qui s'ouvrent devant le peuple, pas la mer Rouge ». PENCREAC'H Stéphane, Entretien avec Richard Leydier, *Stéphane Pencreac'h : œuvres monumentales* (cat. exp. Paris, Institut du monde arabe, 12 mai – 12 juillet 2015), Paris, Institut du monde arabe, 2015, p. 82

⁸⁵⁶ « I liked The Ten Commandments a lot when I saw the Red Sea swallow up the Egyptians, you know. To think that you could do that with a movie ». MOOS, David, *Julian Schnabel : art and film*, publié à l'occasion de l'exposition Art gallery of Ontario, Toronto, 1 September 2010 - 2 January 2011, Toronto, Art gallery of Ontario; New York, 2010, p. 116.

⁸⁵⁷ Entretien avec Stéphane Pencreac'h

À une époque où la télévision commençait à détourner le public des salles obscures, DeMille entendait faire de chacune de ses productions un événement capable de réaffirmer la supériorité du grand écran. Pour ce « super-show »⁸⁵⁸ biblique, il mobilise tout le savoir-faire technique du cinéma américain : effets spéciaux spectaculaires, format Cinemascope et éclat du Technicolor. *Les Dix Commandements* demeure, avec un budget de 13 millions de dollars et des recettes de 122,7 millions, la production la plus coûteuse et la plus rentable de son époque. Le film a reçu l'Oscar des meilleurs effets spéciaux, récompensant en particulier les scènes consacrées à la colère divine et aux miracles bibliques. La séquence de la séparation de la mer Rouge — symbole de la délivrance des Hébreux face aux troupes du pharaon Ramsès II — occupe une place centrale : inspirée en partie des gravures de Gustave Doré pour *La Sainte Bible selon la Vulgate* (1866). Elle est filmée en pellicule inversée et au ralenti. Cecil B. DeMille y fait appel à 600 figurants et recourt à des procédés optiques pour multiplier la foule à l'écran, créant ainsi l'illusion d'une masse immense (fig.388)⁸⁵⁹.

Après une première version en noir et blanc conçue pour redonner espoir au sortir de la Première Guerre mondiale, son adaptation des *Dix Commandements* (1956) s'inscrit pleinement dans le contexte de la guerre froide : l'Exode y devient lecture métaphorique des tensions contemporaines, l'Union soviétique étant assimilée à la dictature incarnée par Ramsès, les États-Unis se présentant, en miroir, comme garants de la loi divine et de la libération⁸⁶⁰. Comme D. W. Griffith ou Sergueï Eisenstein avant lui, DeMille a fait de son œuvre cinématographique un fort instrument idéologique.

Stéphane Pencreac'h reprend cette stratégie du parallélisme en détournant l'iconographie biblique pour la confronter aux bouleversements contemporains. Ainsi, les Hébreux guidés par Moïse hors d'Égypte se transforment en manifestants égyptiens de 2011, exigeant la chute du président Hosni Moubarak. La mer Rouge, quant à elle, se métamorphose en deux panneaux monumentaux s'ouvrant sur les pyramides de Gizeh. Une femme y brandit une pancarte portant l'inscription : « Nos martyrs ne sont pas morts pour une Nouvelle Dictature », phrase reprise d'une photographie publiée en ligne au moment des manifestations (fig.390). Sur le panneau gauche, une momie qui fait songer à Dark Vador de *Star Wars* tend des « flèches pharaoniques

⁸⁵⁸ DE BARONCELLI, Jean, *op.ct.*

⁸⁵⁹ BOURGET, Jean-Loup, *Cecil B. DeMille, le gladiateur de Dieu*, p. 119

⁸⁶⁰ Le réalisateur, connu pour son tempérament mégalomane et son soutien au maccarthysme interpellait le public dans le prologue du film, faisant écho à la bataille idéologie de l'époque, opposant « Les hommes sont-ils la propriété d'un Etat, ou des êtres libres sur qui veille Dieu ? Chacun doit-il vivre écrasé sous la domination d'un dictateur comme Ramsès, ou sous la loi de Dieu? ».

»⁸⁶¹ en offrande (fig.389). Figure ambivalente de la saga de Lucas, Dark Vador incarne à la fois la mort et la rédemption et représente, selon une lecture psychanalytique, la figure du père « tout-puissant, castrateur »⁸⁶². Dans le tableau de Pencreac'h se crée un renvoi visuel qui, dans l'axe diamétralement opposé, fait écho à l'image du président égyptien, peinte à partir d'un cliché devenu viral lors de son procès (fig.391). Moubarak est représenté aux côtés d'une toile blanche marquée d'empreintes sanglantes et d'un aigle de Saladin pris dans un cercle de flammes, évoquant un phénix renaissant de ses cendres.

2.1.3. Panem et circenses

L'effet cinématographique de ces toiles au format Cinémascope se voit renforcé par la présence d'un ensemble de figures sculptées en plâtre intitulé *La Bataille de Kobané* (fig.377-379). Bien que le titre fasse explicitement référence aux affrontements opposant, entre 2013 et 2014, les djihadistes de l'État islamique et les forces kurdes pour le contrôle de la ville syrienne de Kobané, frontalière de la Turquie, l'œuvre est pensée par Stéphane Pencreac'h comme un monument symbolique. À la manière de *Guernica*⁸⁶³, devenu l'emblème de la violence universelle — indissociable des conflits humains, de la brutalité infligée aux civils, mais aussi de l'esprit de résistance face à l'oppression —, elle évoque toutes les guerres, passées, présentes et à venir.

À propos de *La Bataille de Kobané*, Pencreac'h commente : « Cela a toujours été Guernica et ce sera toujours Kobané. C'est la continuité de l'histoire de la sculpture et de sa présence émotionnelle radicale. [...] Le fait que ce soit un groupe sculpté permet de faire varier les connexions, les liens, les significations changeantes de lecture, et de multiplier les citations et emprunts aux sculpteurs que j'admire. On se bat depuis longtemps et on continue à se battre en cet endroit de la planète où les civilisations sont nées. Il y a comme un point d'origine obsessionnel, qui dépasse largement les religions. »⁸⁶⁴

⁸⁶¹ Gilbert Perleïn dans le catalogue d'expo les décrit comme « des flèches pharaoniques ». *Stéphane Pencreac'h : peinture d'histoire* (cat.exp. Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, MAMAC, 12 avril – 31 août 2014), Nice, Musée d'Art Modernet et d'Art Contemporain, 2014

⁸⁶² CAVIGLIOLI, David, « Œdipe à Tatooine : Dark Vador sur le divan de Freud », *L'OBS*, 17 août 2015

⁸⁶³ « Discussion entre Philippe Dagen et Stéphane Pencreac'h dans le cadre de l'exposition qui lui est consacrée à l'IMA », *op.cit.*

⁸⁶⁴ Stéphane Pencreac'h dans « Entretien avec Stéphane Pencreac'h », dans *Stéphane Pencreac'h : œuvres monumentales* (cat. exp. Paris, Institut du monde arabe, 12 mai – 12 juillet 2015), Paris, Institut du monde arabe, 2015, p. 80

Sa dimension universelle tient à la multitude de sources iconographiques auxquelles elle renvoie : la tradition sculpturale du Moyen Âge, la Renaissance et le XIX^e siècle français, les monuments préislamiques d'Irak détruits par Daesh⁸⁶⁵, ainsi que des références au cinéma et à la culture populaire. Le groupe *Cheval* et *La Mère et les Enfants* trouvent, quant à eux, leur origine dans *Guernica* de Picasso, tandis qu'avec *Le Dernier stratège*, allégorie de la Mort jouant aux échecs, Stéphane Pencreac'h s'inscrit dans une longue histoire iconographique. On retrouve, par exemple, ce motif dans la fresque d'Albertus Pictor peinte au XV^e siècle sur les murs de l'église de Täby (Suède), ainsi que dans les sculptures ornant le tombeau de Philippe Pot (Louvre) (fig.392). Sous l'aspect d'une silhouette vêtue d'une tunique noire à capuche, héritée de l'imaginaire monastique médiéval, cette figure traverse l'histoire du cinéma : elle apparaît dans *Le Septième Sceau* (1957) d'Ingmar Bergman (fig.393), offre son apparence aux cavaliers de l'« ordre teutonique » d'*Alexandre Nevski* (1938) de Sergueï Eisenstein (fig.394), et ressurgit jusqu'à la saga *Assassin's Creed*, série de jeux vidéo auxquels Pencreac'h consacre une part importante de son temps (fig.395).

Pendant le confinement, Pencreac'h s'est même fabriqué, dans son atelier de Montreuil, une chaise de gamer assemblée à partir de matériaux et de joysticks haut de gamme. « Quand je l'ai construite, je me suis dit : la prochaine expo, je la montre »⁸⁶⁶, commente l'artiste. Ce qui l'intéresse avant tout dans les jeux vidéo, « ce sont les avancées qu'ils offrent par rapport au cinéma : une pensée formelle de l'image, mais aussi une pensée technique »⁸⁶⁷.

L'une des caractéristiques du grand spectacle cinématographique est, comme le rappelle Raymond Bellour, « avant tout, la tentative de fournir, dans des images cinématographiques, l'équivalent de l'épaisseur du monde réel »⁸⁶⁸. « C'est pour cette raison que j'aime Cameron, dit Pencreac'h. Les inventions technologiques, comme la captation de la réalité en 3D ou la virtualisation, offrent des sensations et une texture visuelle totalement différentes. »⁸⁶⁹

Avant que le cinéma en offre naissance aux grandes fresques épiques, mobilisant les avancées techniques les plus spectaculaires⁸⁷⁰ tels que le format Cinemascope, l'introduction

⁸⁶⁵ LEYDIER, Richard, « Entretien avec Stéphane Pencreac'h », dans *Stéphane Pencreac'h : œuvres monumentales* (cat. exp. Paris, Institut du monde arabe, 12 mai – 12 juillet 2015), Paris, Institut du monde arabe, 2015, p. 78

⁸⁶⁶ Discussion avec Stéphane Pencreac'h

⁸⁶⁷ Entretien avec Stéphane Pencreac'h. Annexe, p. 33

⁸⁶⁸ BAUDRY, Pierre, « Analyse des films catastrophes hollywoodiens », dans BELLOUR, Raymond, *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, p. 266

⁸⁶⁹ Entretien avec Stéphane Pencreac'h

⁸⁷⁰ La définition du film historique selon Jean-Loup Bourget : « Le film historique — « epic film » en anglais — se présente d'abord comme une nouvelle forme de l'épopée, moderne par sa technique, classique par le choix de ses sujets : la célébration, dans un style soutenu, des exploits d'un héros individuel ou collectif. La référence à l'Antiquité gréco-romaine et la Bible constitue pour le cinéma un moyen d'acquérir ses lettres de noblesse et

du relief et du procédé Technicolor dans les années 1950 afin de contrer la concurrence croissante de la télévision, l'histoire de la peinture en offre de nombreux exemples : de la *Bataille d'Alexandre* sur la mosaïque de Pompéi à la *Bataille de San Romano* d'Uccello, jusqu'au *Radeau de la Méduse* de Géricault. Depuis *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896), projetée par les frères Lumière à la fin du XIX^e siècle, le cinéma n'a cessé d'affirmer sa filiation avec la tradition picturale, cherchant à susciter les mêmes émotions que celles visées par les peintres de grandes fresques historiques : « une expérience de restitution instinctive d'émotions fortes »⁸⁷¹ — une forme d'attraction capable à la fois d'effrayer et d'émerveiller.

Nous rejoignons ici l'observation de Catherine Grenier, selon laquelle le XXI^e siècle se caractérise par une intensification de l'expression des émotions, aussi bien dans la sphère politique que dans le domaine artistique. L'historienne de l'art note que « la réintroduction du pathos et de l'empathie [...] correspond à [...] l'exacerbation des sensibilités dans les sociétés de ce nouveau siècle »⁸⁷². Elle souligne également l'existence d'une « fascination réciproque »⁸⁷³ entre cinéma et arts plastiques, centrée sur la question du réel et sur une conception de « l'art comme expérience »⁸⁷⁴, entendue comme une recherche d'émotions intenses allant de l'empathie jusqu'à la haine.

Dans son œuvre, Pencreac'h tente de renouer avec cette forme du spectacle. Tout en regrettant que la peinture contemporaine ait perdu cette puissance, placée, selon lui, dans une catégorie qu'il juge élitiste, il se réjouit de la retrouver lors de visites au Louvre, dont les chefs-d'œuvre exposés relèvent d'une expérience spectaculaire, immersive et émotionnelle⁸⁷⁵. Son ambition demeure précisément de restituer ces qualités spectaculaires que le cinéma a su s'approprier et amplifier dès ses origines.

Sa démarche, qui s'inscrit dans la tradition de la peinture d'histoire, dans la lignée de Delacroix illustrant les journées révolutionnaires de 1830, ou de Picasso avec *Guernica* (1937), rappelle aussi celle de Géricault qui, animé d'une ambition quasi journalistique, a cherché à captiver le grand public autour du naufrage de la *Méduse*. Avec le tableau *Radeau de la Méduse*

d'être considéré comme l'égal de la littérature et de la peinture », BOURGET, Jean-Loup, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris, Découvertes Gallimard Cinéma, 1992, p. 13

⁸⁷¹ DE BAECQUE, Antoine, « Rire, pleurer et avoir peur dans le noir », dans CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, « Histoire de émotions. Vol.3 », Paris, Éditions Points, 2021, p. 424. Voir sur les émotions BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, Pol. Collection « Trafic », 2010

⁸⁷² *Ibid.*, p.10

⁸⁷³ GRENIER, Catherine, *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 185

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ PENCREAC'H, Stéphane, « Entretien à l'occasion de l'exposition Tempestad », *op.cit.*

(1819), il entendait produire une « peinture pour les foules »⁸⁷⁶, accentuant l'« effet d'instantanéité », l'illusion d'être présent et de voir l'événement advenir⁸⁷⁷, anticipant ainsi certaines formes d'immersion et d'émotion caractéristiques du cinéma-spectacle.

Parmi les traits caractéristiques des superproductions historiques des années 1950 — telles que *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille ou *Cléopâtre* (1963) de Joseph L. Mankiewicz — figure la représentation des foules, cette « masse de figurants » qui, selon le critique de cinéma Pierre Baudry, montre qu'« une énorme somme d'argent rend possible un certain type de spectacle »⁸⁷⁸. Le « spectacle » de Pencreac'h, bien qu'il emprunte au cinéma de nombreuses stratégies formelles, est bien moins couteux, mais non moins spectaculaire.

La sculpture *L'Homme décapité*, torse masculin aux bras levés dans un geste triomphal, fait écho à une séquence de *Gladiator* (2000) de Ridley Scott : après avoir vaincu son adversaire, Maximus Decimus s'adresse à la foule en lançant « Are you not entertained ? » (fig.398). Devenue virale et relayée en de nombreux memes, la scène rappelle que les impératifs romains, *panem et circenses* (latin « du pain et des jeux du cirque ») continuent d'habiter le spectateur moderne. Formé au Royal College of Art — où David Hockney était lui aussi étudiant et où Francis Bacon avait installé son atelier après l'incendie de 1969⁸⁷⁹ — Ridley Scott demeure particulièrement attaché à la peinture. Il élabore lui-même les storyboards de chaque scène⁸⁸⁰, et ses films sont indéniablement imprégnés de références picturales. Dans *Gladiator*, par exemple, les séquences de l'arène trouvent leur source iconographique dans le tableau de Jean-Léon Gérôme, *Pollice verso* (1872)⁸⁸¹, montrant un gladiateur triomphant, le pied sur son adversaire agonisant. On retrouve chez Pencreac'h plusieurs déclinaisons de ce motif de l'arène. (fig.396, 397)

En 2023, Ridley Scott réalise *Napoléon*, qui, malgré les critiques mitigées, confirme qu'à 86 ans il n'a guère perdu le goût pour les projets ambitieux, Stéphane Pencreac'h, pour sa part, se lance dans un projet pharaonique, réalisation d'une toile monumentale destinée à dépasser la taille de toutes les peintures panoramiques réalisées jusqu'à présent, et qui sera consacrée à

⁸⁷⁶ VIRILIO, Paul, *La Machine de vision*, Galilée, Paris, 1988, p. 88

⁸⁷⁷ *Op.cit.*, p. 113

⁸⁷⁸ BAUDRY, Pierre, « Production de la réalité, réalité de la production », dans BELLOUR, Raymond, *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, p. 265

⁸⁷⁹ « Bacon's Blessing - rent-cheque ainting to be offered at christie's in october by the royal college of art », Press release, *Christies*, 3 septembre 2007, [en ligne], <https://www.christies.com/presscenter/pdf/09042007/142748.pdf> [consulté le 3 octobre 2025]

⁸⁸⁰ IAN, Nathan, CHELLEY, Isabelle, *Ridley Scott: retrospective*, Paris, Gründ, 2021, p. 6

⁸⁸¹ *Op.cit.*, p. 117

Alexandre le Grand. Le point de départ de cette œuvre est la mosaïque d'Alexandre de Pompéi — la célèbre représentation de la bataille d'Issos — ainsi que les réminiscences du film *Alexander* (2004) d'Oliver Stone, avec Colin Farrell et Angelina Jolie. Décidément, Pencréac'h aime prendre des risques.

« Un problème qui n'a cessé de revenir dans mes
recherches de sociologie contemporaine :
celui de la mythologie,
voire de la magie dans nos sociétés dites rationnelles ».
Edgar Morin⁸⁸²

Chapitre 3. Mythologies des sociétés rationnelles

Introduite par Carl Jung, la notion d'« archétype », désigne une « image inconsciente primordiale », enracinée dans l'inconscient collectif et nourrie par les « mythes, l'art et la religion »⁸⁸³ ; en tant que « complexe inné »⁸⁸⁴, elle ne relève pas de l'expérience individuelle, mais renvoie à une mémoire partagée à l'échelle de l'humanité.

Ce concept a également permis à Sigmund Freud de mettre en lumière des liens étroits unissant mythe, rêve et inconscient — trois dimensions que le cinéma a intégrées dès ses origines⁸⁸⁵. Claude Lévi-Strauss, pour sa part, a souligné l'ambivalence du mythe, en raison de son caractère à la fois historique et anhistorique. Il le décrit comme un récit qui se développe « en spirale, jusqu'à ce que l'impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée »⁸⁸⁶. Cette dynamique particulière l'a conduit à comparer le mythe à un cristal : un objet physique dont la structure, bien que cohérente, peut varier selon le contexte dans lequel il se manifeste⁸⁸⁷.

C'est précisément en raison de leur caractère intemporel et de leur appartenance « simultanément au passé, au présent et au futur »⁸⁸⁸, que les structures mythologiques ont été immédiatement intégrées dans les représentations visuelles — d'abord par la peinture, puis par

⁸⁸² MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions de Minuit, 1956

⁸⁸³ ROUDINESCO, Elisabeth, « La tentation de Carl Gustav Jung », *Le Monde*, 26 novembre 1999, https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/11/26/la-tentation-de-carl-gustav-jung_3596948_1819218.html

⁸⁸⁴ *Mythes fondateurs : d'Hercule à Dark Vador* (cat. exp. Paris, Musée du Louvre, Petite Galerie, 13 octobre 2015 – 4 juillet 2016), Paris, Musée du Louvre, 2016

⁸⁸⁵ AUMONT, Jacques, *Œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989

⁸⁸⁶ LEVI-STRAUSS, Claude, « Structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p. 231

⁸⁸⁷ « Le mythe se développera comme en spirale, jusqu'à ce que l'impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée. La *croissance* du mythe est donc continue, par opposition avec sa *structure* qui reste discontinue. Si l'on nous permet une image risquée, le mythe est un être verbal qui occupe, dans le domaine de la parole, une place comparable à celle qui revient au cristal dans le monde de la matière physique. Vis-à-vis de la *langue*, d'une part, de la *parole*, de l'autre, sa position serait en effet analogue à celle du cristal : objet intermédiaire entre un agrégat statistique de molécules et la structure moléculaire elle-même », LEVI-STRAUSS, Claude, « Structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p. 231

⁸⁸⁸ LEVI-STRAUSS, Claude, « Structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p. 231

le cinéma, qui les a mises en mouvement. Claude-Lévi Strauss note également la proximité structurelle entre le récit mythologique et les systèmes symboliques produits par le pouvoir, affirmant que « rien ne ressemble plus à la pensée mythique que l'idéologie politique »⁸⁸⁹.

En effet, l'intérêt pour les mythes et les formes narratives du merveilleux ressurgit particulièrement en période de tensions politiques, comme en témoignent de nombreuses productions cinématographiques du XX^e et du XXI^e siècle⁸⁹⁰. Ce retour aux formes narratives explorant des mondes lointains ou imaginaires a également été observé, dès les années 1980, par Fredric Jameson, comme une résurgence de récits « nostalgiques » — perçus comme une réponse à une société de plus en plus dominée par la technologie et marquée par la perte de repères historiques.

En examinant l'impact des techniques de reproduction — de la gravure au cinéma — sur les œuvres d'art, Walter Benjamin reprend la notion de « lieux communs », « puisés dans le rêve collectif »⁸⁹¹, pour désigner le cinéma comme le principal catalyseur de la circulation de ces formes archétypales : des idées et images partagées au sein de l'imaginaire collectif⁸⁹².

Dans une perspective complémentaire, Gilles Deleuze introduit, dans le second volume de *L'Image-temps*, la notion d'« image-cristal »⁸⁹³, qu'il applique à la structure narrative et à la mise en scène cinématographique. Cette notion désigne, selon lui, une fusion entre une image actuelle — visible à l'écran — et une « image virtuelle », qu'il qualifie tour à tour d'« image-souvenir » ou d'« image-rêve ». Deleuze explique que cette fusion, « au lieu de porter sur un objet supposé distinct, ne cesse à la fois d'absorber et de créer son propre objet ».⁸⁹⁴ Il précise en outre : « Des circuits de plus en plus vastes pourront se développer, correspondant à des couches de plus en plus profondes de la réalité et à des niveaux de plus en plus hauts de la mémoire ou de la pensée »⁸⁹⁵.

⁸⁸⁹ LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p. 231

⁸⁹⁰ *Intolérance* de D.W. Griffith (1916), *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille (1956), *Ben-Hur* de William Wyler (1959), mais aussi *Andrei Roublev* d'Andrei Tarkovski (1966) ; *Ran* d'Akira Kurosawa (1985), *La Passion du Christ* de Mel Gibson (2004), ou encore *Le Labyrinthe de Pan* de Guillermo del Toro (2006). A la suite des attentats du 11 septembre 2001, les récits mettant en scène la figure du héros salvateur face à une destruction imminente se multiplient. La menace terroriste, la fragilité des démocraties libérales et l'effondrement symbolique d'un certain ordre mondial ravivent des imaginaires de l'apocalypse, de la peur et de la lute héroïque contre des forces obscures (*La Guerre des mondes* de Steven Spielberg, 2005 ; *Batman Begins* de Christopher Nolan, 2005).

⁸⁹¹ « Le film a fait une brèche, et notamment moins par des représentations du monde onirique que par la création de figures puisées dans le rêve collectif, telle que Mickey Mouse, faisant vertigineusement le tour du globe », BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*, Paris, Payot et Rivages, 2013

⁸⁹² Jacques Aumont rappelle que « toute la critique a toujours souligné le caractère mythique du cinéma » (AUMONT, Jacques, *Œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 12)

⁸⁹³ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p.93

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ *Ibid.*

Pour Pencreac'h, comme pour toute sa génération d'artistes, *Star Wars* de George Lucas constitue une référence cinématographique incontournable. George Lucas, lui-même collectionneur d'art moderne, a intégré dans sa saga des références à la peinture, à la littérature et à la mythologie, concevant avec *Star Wars* une mythologie moderne destinée à un large public. Sa construction narrative, qui retrace un parcours initiatique en plusieurs étapes, où le héros accomplit une quête de transformation assimilée à une quête de soi, s'appuie largement sur la conception du « monomythe » formulée par Joseph Campbell dans *The Hero with a Thousand Faces* (1949), et popularisée dans les années 1980 par le scénariste Christopher Vogler, ayant formalisé une méthode d'écriture fondée sur les principes de Campbell dans *The Writer's Journey* (1992), ouvrage devenu une référence dans les écoles de scénario.

Si l'on a souvent reproché à cette approche sa simplification excessive, la passivité supposée du héros ou son adhésion implicite à une vision transcendante de l'histoire, elle reste toutefois une grille d'analyse incontournable pour comprendre la structure de nombreux récits cinématographiques contemporains. Ainsi, le modèle du « monomythe » irrigue le travail de nombreux cinéastes, de Steven Spielberg (*Indiana Jones*, *E.T.*) à Ridley Scott (*Blade Runner*, *Gladiator*), en passant par Peter Jackson et son adaptation du *Seigneur des anneaux*. Une figure telle que James Bond, malgré ses déclinaisons successives, s'inscrit dans ce schéma archétypal du héros solitaire confronté à l'épreuve, à la chute et à une forme de rédemption selon une logique cyclique.

Ce qui unit une large part des récits cinématographiques fondés sur l'idée du monomythe, ce sont des visions dystopiques, souvent adaptées à la science-fiction, empreintes de nostalgie et renvoyant au concept de « désenchantement du monde », analysée par Max Weber comme une nouvelle étape du développement des sociétés occidentales modernes, marquée par le retrait de la magie et la « connaissance rationnelle empirique principalement incompatible avec la quête de sens »⁸⁹⁶. « À partir de ce qu'on a appelé, à la suite de Max Weber, le « désenchantement du monde », écrit Francis Wolff, par lequel Dieu s'est progressivement absenté de l'explication des phénomènes naturels, l'homme n'avait plus qu'un Autre pour se définir : l'animal ».⁸⁹⁷

⁸⁹⁶ COLLIOT-THELENE, Catherine, « Philosophie de la religion, sociologie », *Larousse, Dictionnaire de la philosophie*, [en ligne], https://www.larousse.fr/encyclopedie/philosophie/desenchantement_du_monde/191465 [consulté le 5 octobre 2025]

⁸⁹⁷ WOLFF, Francis, *Notre humanité*, Paris, Fayard, 2010, p. 143

Depuis la mythologie grecque, notamment *Les Travaux et les Jours*, poème d'Hésiode sur la condition humaine et les obstacles que rencontrent les humains depuis leur séparation avec les dieux, jusqu'à *Le Déclin de l'Occident* du philosophe allemand Oswald Spengler au temps du nazisme, passant par Richard Wagner et Friedrich Nietzsche, le motif de la chute et du déclin est l'un des grands thèmes de la pensée occidentale.

Fredric Jameson analyse l'essor des « films nostalgiques », qui mettent en scène des mondes fantastiques, citant notamment *Star Wars* comme des récits symptomatiques de « l'incapacité de nous concentrer sur notre propre présent. [...] Si c'est le cas, écrit Jameson, il s'agit d'un terrible réquisitoire contre le capitalisme de consommation lui-même ou, à tout le moins, d'un symptôme alarmant et pathologique d'une société devenue incapable de gérer le temps et l'histoire. »⁸⁹⁸

Si Dieu apparaît comme un « gigantesque simulacre », les réponses se trouvent parfois dans la réactivation des mythologies anciennes, ou dans la fabrication de nouvelles mythologies. Parmi les livres de chevet de Stéphane Pencreac'h figure l'essai anthropologique de Robert Graves, *Les Mythes grecs* (1955). Dans ce recueil d'environ 250 récits de la mythologie grecque, commentés et interprétés à partir de ses connaissances en archéologie et en ethnographie, Graves soutient que la décapitation de la Méduse par Persée marque le passage de cultures matriarcales vers un ordre patriarcal. À cette lecture, qui croise anthropologie et mythologie comparée, s'ajoutent les interprétations freudiennes : Freud rapproche la figure de la Méduse de la figure maternelle — la nudité maternelle, surprise par un garçon durant son enfance, provoque effroi et sidération et participe, selon lui, à la formation des premières névroses liées à la castration.

Présente sous de multiples déclinaisons dans les mythologies et les images, cette figure mythologique ambivalente trouve des échos dans l'imaginaire contemporain. Le monstre des espaces cosmiques d'*Alien*, saga commencée par Ridley Scott — film de référence pour Pencreac'h — en est un exemple. Produire sans cesse ces créatures monstrueuses revient à se lancer dans la recherche des « désirs anciens »⁸⁹⁹ — ceux qui ne cessent de terrifier et de pétrifier le spectateur des écrans du cinéma ou des murs des musées.

⁸⁹⁸ JAMESON, Frederic, « Postmodernism and Consumer Society », dans *The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1988*, London, Verso, 1988, [en ligne], <https://analepsis.org/wp-content/uploads/2011/01/jameson.pdf>

⁸⁹⁹ FREUD, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, 1932, Paris, Denoel et Steele

1. Stéphane Pencreac'h : Méduse, mythe contemporain

Stéphane Pencreac'h n'y a sans doute pas pensé, mais plusieurs de ses tableaux — *Le Noyé* (fig.401), *La Mouche* (fig.403), *Pietà* (fig.405) — entretiennent des affinités visuelles avec certaines séquences des films de Jack Arnold, réalisateur américain emblématique des années 1950, dont les œuvres mêlent science-fiction et horreur et sont peuplées de créatures hybrides, de monstres mutants et d'extraterrestres. Ces figures donnent corps aux phobies profondément enracinées dans l'inconscient collectif américain de la guerre froide. (fig.400, 402, 404)

Parmi les images monstrueuses qui nourrissent l'imaginaire de Pencreac'h, figure la créature d'*Alien*, du saga initiée par Ridley Scott. Dans nos entretiens, l'artiste s'est souvent référé à ce film, qu'il considère comme un chef-d'œuvre du cinéma de science-fiction américain. Il est allé même jusqu'à l'associer, de manière ironique, à la fresque de Masaccio *L'Expulsion du paradis* (1424-1425) pour sa « perfection formelle et simple ». « Comme toutes les grandes œuvres, *Alien* est un film d'une simplicité phénoménale, un phénomène culturel presque »⁹⁰⁰, observe-t-il.

Au cours de nos échanges, Pencreac'h est revenu sur les origines visuelles de la créature d'*Alien*, conçue par l'artiste suisse H. R. Giger à partir du dessin *Necronom IV*, issu de son recueil *Necronomicon* (1977) (fig.406). Lorsque Ridley Scott découvre cette image, il y reconnaît immédiatement la figure qu'il cherchait : un humanoïde à tête allongée, au crâne phallique, bientôt devenu l'emblème d'un univers cinématographique. La créature imaginée par Giger condense une iconographie complexe, croisant les mythes lovecraftiens de Cthulhu avec les visions hallucinées de Jérôme Bosch, de William Blake ou de Francis Bacon. Elle inaugure une esthétique « biomécanique » où l'organique et le technologique fusionnent pour produire des formes ambiguës, saturées de « fantasmagories sexualisées »⁹⁰¹.

Ce monstre spatial se distingue par sa capacité de survie quasi illimitée, assurée par un mode de reproduction immédiat qui le rend pratiquement indestructible. Symbole d'un cycle ininterrompu de vie et de mort, il incarne un instinct à la fois vital et destructeur. Décrit comme une entité « agressive et sexuellement vorace », il incarne une ambivalence troublante :

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ Nathan, CHELLEY, Isabelle, *Ridley Scott : retrospective*, Paris, Gründ, 2021, p. 26

séduction et annihilation s’y confondent, selon la formule lapidaire de Giger, « elle pouvait facilement vous posséder avant de vous tuer »⁹⁰².

À propos de son tableau *Epitahios* (fig.407), présenté dans l’exposition *Via Crucis* à Colmar en 2019, l’artiste commente : « Ce sont toujours des serpents qui se mordent par la queue et qui reviennent par d’autres biais. Freud pourrait dire que ça reste la figure de la mère castratrice »⁹⁰³. Le visage pétrifiant et la chevelure de serpents matérialiseraient l’effroi provoqué par la découverte d’un sexe féminin dépourvu de phallus, éveillant une angoisse de castration. La Méduse constitue un archétype de ce que Hubert Damisch appelait une « beauté dangereuse »⁹⁰⁴, condensant à la fois l’attrait du plaisir et la menace de mort qui l’accompagne. Cette ambivalence renvoie à une symbolique universelle, que l’on peut faire remonter jusqu’au récit biblique du péché originel : Ève, séduite par le serpent, tend le fruit de la connaissance à Adam, scellant dans un même geste la promesse de jouissance et la condamnation à la chute.

Comme l’indique son titre, *Via Crucis* interroge la pertinence des récits bibliques et des mythologies anciennes, continuant à nourrir les réflexions d’anthropologues, psychanalystes, écrivains, peintres et cinéastes (fig.408). Une imagerie monstrueuse inspirée du film *Alien*, est associée ici avec d’autres références cinématographiques, notamment les univers dystopiques de *Metropolis* (1929) de Fritz Lang ou de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

L’exposition a été présentée simultanément sur deux sites. Les peintures, les œuvres sur papier et les petites sculptures ont été montrées à l’Espace d’art contemporain André Malraux, tandis que certaines sculptures en plâtre, initialement conçues pour l’exposition à l’Institut du monde arabe en 2015, ont été exposées au Musée Unterlinden, célèbre pour abriter le Retable d’Issenheim (1512–1516) de Matthias Grünewald.

Dans *Epitahios*, vaste toile de deux mètres sur six, le regard du spectateur se déplace de gauche à droite comme dans un travelling horizontal, révélant progressivement le corps allongé d’une créature fantastique et inquiétante, partiellement anthropomorphe. Des tentacules émergent d’une tunique rouge recouvrant l’emplacement du sexe. Le regard glisse ensuite le long des côtes, découvre un minuscule crâne humain, pour se fixer sur des pinces acérées. À proximité du crâne, une couronne d’épines se tord, accompagnée d’une cartouche portant une inscription en hébreu : « Mon père, pourquoi m’as-tu abandonné ? », une phrase tirée du

⁹⁰² POTTIER, Jean-Marie, “H.R. Giger est mort : son tableau « Necronom IV » avait inspiré « Alien », *Slate*, 13 mai 2014, [en ligne], <https://www.slate.fr/culture/86979/giger-mort-alien-peinture> [consulté le 2 octobre 2025]

⁹⁰³ Entretien avec Stéphane Pencréac’h. Annexe, p. 31

⁹⁰⁴ DAMISCH, Hubert, *Le jugement de Pâris : iconologie analytique I*, Paris, Flammarion, 1997

Psaume 22, reprise selon les Évangiles de Marc et de Matthieu comme les dernières paroles du Christ sur la croix.

Le motif de la crucifixion réapparaît dans une petite sculpture en ivoire incrustée de diamants noirs, intitulée *Figure surplombante* (fig.409). L'œuvre montre un corps hybride, doté d'un sexe masculin, de multiples seins rappelant ceux d'Artémis d'Éphèse (fig.411)— déesse antique de la fertilité — et d'une tête inspirée du monstre d'*Alien* (fig.410).

Dans l'exposition, cette figure faisait face à une autre représentation de la crucifixion : un mannequin féminin grandeur nature, semblable à ceux des vitrines de prêt-à-porter, que Pencreac'h avait posé sur une croix en bois renversée de 90 degrés. Ce mannequin évoquait le robot androïde conçu par le scientifique halluciné Rotwang pour semer le chaos parmi les ouvriers dans *Metropolis* de Fritz Lang (fig.412).

Cette mise en tension d'images et de récits — où s'entrelacent croyances, mythes et peurs propres à chaque époque — rejoint l'univers visuel de Ridley Scott, dont l'œuvre exerce une fascination durable sur l'artiste. « Regarde *Blade Runner*, tu vas tout comprendre », nous a confié l'artiste lors de notre premier entretien. Souvent décrit comme un archétype du postmodernisme⁹⁰⁵, le film condense une constellation de références⁹⁰⁶, allant du poème épique *Paradise Lost* (1667) de John Milton au roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818) de Mary Shelley, de la peinture d'Edward Hopper (1882-1967) et de William Blake (1757-1827) au cinéma de Fritz Lang (*Metropolis*, 1927) et de Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979), en passant par l'imaginaire du film noir hollywoodien des années 1940-1950.

Après *Alien* et une tentative avortée d'adaptation de *Dune*, roman de science-fiction de Frank Herbert publié en 1965, finalement porté à l'écran par David Lynch en 1984, Ridley Scott se tourne vers le roman de Philip K. Dick *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?* (1968). Avec ce troisième long métrage, il approfondit les motifs des mutations corporelles et psychiques esquissés dès *Alien*, des thématiques qui trouvent un écho profond dans la pratique picturale de Pencreac'h.

Blade Runner montre un Los Angeles dystopique de 2019, où cohabitent humains et androïdes, appelé les « replicants ». L'univers imaginé par Philip K. Dick et porté à l'écran par Ridley Scott reflète une esthétique typique des années 1980 : marquées par les avancées scientifiques — comme les recherches sur le clonage — et, sur le plan artistique, par le retour

⁹⁰⁵ DAGEN, Philippe, « Comprendre le postmodernisme », Le Monde, 17 octobre 2011, [en ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/17/comprendre-le-postmodernisme_1589039_3246.html [consulté le 2 octobre 2025]

⁹⁰⁶ Voir *Postmodernism : style and subversion, 1970-1990* (cat.exp. Victoria and Albert museum, London, 24 septembre 2011- 15 janvier 2012), Londres, V&A publishing, 2011

à des pratiques d'imitation (pastiche, citation, allusion, parodie) que Gérard Genette a théorisées dans *Palimpsestes*⁹⁰⁷.

2. Ali Banisadr⁹⁰⁸. Les vibrations sonores de la guerre à travers l'image

Les toiles d'Ali Banisadr éveillent une curiosité insatiable. À peine l'œil croit-il reconnaître une forme humaine qu'elle se transforme en cheval ou en oiseau gigantesque. Une créature hybride aux pattes de calmar, une tête de rhinocéros et un corps de méduse côtoie d'autres figures qui semblent emprunter tour à tour à Pikachu, Dark Vador ou Alien (fig.415, 416). « Mes centres d'intérêt sont assez vastes — miniatures persanes, estampes japonaises, peintres vénitiens, films, artistes contemporains, bandes dessinées, tout langage visuel qui m'attire — et j'essaie d'en tirer quelque chose qui m'est propre »⁹⁰⁹, confie l'artiste.

Pour Banisadr, tout commence avec le son. Son enfance à Téhéran, marquée par la guerre Iran-Irak et la révolution, reste associée à une mémoire acoustique : « bombes, sirènes d'alerte aérienne, fenêtres qui se brisent, toutes sortes de vibrations ». Ces résonances constituent ses premiers souvenirs, rapidement transposés en lignes et en formes sur papier, comme pour fixer un « monde parallèle » qui surgissait sous forme de rêves, de fragments de mémoire ou d'hallucinations⁹¹⁰.

« Quand je commence une peinture, elle est toujours basée sur un son intérieur. Dès que je pose le pinceau sur la toile, le son commence, et je suis alors capable de composer l'œuvre à partir des sons que j'entends en peignant. C'est la force qui anime l'ensemble de la peinture et m'aide à tout assembler. »⁹¹¹

En neurologie, un tel phénomène est désigné par le terme de synesthésie (du grec *syn*, « ensemble », et *aisthesis*, « sensation »). Il ne s'agit pas d'une pathologie, mais d'une forme

⁹⁰⁷ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982

⁹⁰⁸ Né à Teheran en 1976, Ali Banisadr s'installe avec sa famille en Californie en 1988. À partir de 2000, il vit à New York. En 2006 il est diplômé de New York Academy of Art.

⁹⁰⁹ « My interests are pretty wide – Persian miniatures, Japanese prints, Venetian painters, films, contemporary artists, comic books, any visual idiom that attracts me – and from it, I try to make something that's my own », WEI, Lilly, « Ali Banisadr: interview », *studio international*, 2 juin 2014, [en ligne],

<https://www.studiointernational.com/ali-banisadr-interview> [consulté le 2 octobre 2025]

⁹¹⁰ « I would make drawings based on the sounds I was hearing – bombs, air-raid sirens, windows breaking, all kinds of vibrations. This world was my internal world ever since I was a kid, and I wanted to find a way to connect to it. It was a parallel world, one that appeared as dreams, as fragments of memory, or as hallucinations », *Ibid.*

⁹¹¹ *Idem.*

particulière de perception, qui associe involontairement des couleurs à des sons. Dans le champ artistique, la synesthésie a souvent été rapprochée du concept de *Gesamtkunstwerk* — l'« art total » —, cette fusion du visuel et de l'auditif théorisée par Richard Wagner et explorée par Alexandre Scriabine ou Vassily Kandinsky. Chez Banisadr, cette faculté, nourrie sans doute par les traumatismes liés à la guerre, devient le moteur de la création : peindre est pour lui un refuge, presque une forme de thérapie, lui permettant de donner corps à des images surgies de l'inconscient. Banisadr travaille sans esquisses préparatoires : le son qui guide ses pinceaux fait émerger des formes, parfois discernables seulement de près, parfois prenant des allures monumentales, qui s'entrelacent et finissent par envahir toute la surface picturale.

Pour concevoir une peinture qui ne se limite pas au présent mais se situe « dans et hors du temps », Banisadr mène des recherches véritablement encyclopédiques⁹¹². « Je lis quinze livres en même temps »⁹¹³, confie-t-il. Dans son atelier de Brooklyn, deux grandes tables sont couvertes de reproductions d'œuvres — de l'art égyptien aux miniatures persanes, de Jérôme Bosch à Picasso, en passant par William Blake et Max Ernst (fig.413)

Ces inspirations visuelles se nourrissent d'un ensemble de lectures tout aussi éclectiques : des articles scientifiques sur la technologie de l'ARN qui l'ont captivé durant la pandémie de Covid-19, des catalogues d'exposition, un ouvrage consacré aux planètes, un autre aux ethnies aux États-Unis, ou encore une étude sur l'épidémie de peste au XVI^e siècle. À cela s'ajoutent les écrits d'Orhan Pamuk et de Jorge Luis Borges, ainsi que *L'Épopée de Gilgamesh*, l'un des plus anciens récits littéraires connus, rédigé sur des tablettes d'argile en Mésopotamie. Ce texte fondateur, relatant les exploits du roi Gilgamesh, trouve une résonance particulière pour Banisadr, originaire d'Iran, non loin de la terre où ce mythe a vu le jour.

Son univers se déploie également au contact d'influences musicales, allant de Nicolas Jaar à Daft Punk, en passant par Claude Debussy. Cette pluralité de registres, où la recherche scientifique côtoie la mythologie antique, la littérature contemporaine et la musique électronique, nourrit la richesse de son vocabulaire pictural et contribue à la densité polysémique de ses œuvres⁹¹⁴.

⁹¹² Ali Banisadr: Pour moi, les peintures sont très encyclopédiques, elles ne parlent pas d'une époque, d'une culture ou d'un lieu précis, mais elles sont toujours dans et hors du temps, dans un mélange. Des mondes dans des mondes, un espace hallucinogène », « The paintings for me are very encyclopedic, they are not about a certain time, culture or place but always in and out of time and a mix. Worlds within worlds, a Hallucinogenic space », DAGEN, Philippe, « Where the painting wants to go », *Ali Banisadr : in Medias Res* (cat.exp. Paris, galerie Thaddeus Ropac, 28 novembre 2015 – 16 janvier 2016), Paris, Zalzburg, Galerie Thaddeus Ropac, 2015, p. 13

⁹¹³

⁹¹⁴ BATAGLIA, Andy, « Ali Banisadr paintgs a picture, *Artnews*, avril/mai 2021, p. 15

2.1. Batailles de corps et d'esprits

Dans les toiles de Banisadr, il n'y a pas de place pour le silence ou l'apaisement. Les formes, tantôt anthropomorphes, tantôt animales, s'entassent, s'affrontent dans des compositions qui rappellent à la fois les scènes de bataille du *Shahnameh* (*Livre des Rois*) de Firdawsi — poème épique composé vers l'an 1000 et transmis à travers de riches manuscrits enluminés (fig.414), notamment au XVI^e siècle — et les épopées hollywoodiennes.

Les tableaux de Banisadr mobilisent simultanément la vue, l'ouïe et le toucher. Elles font apparaître flammes et éclats, font retentir sabres, fanfares et cris, et font éprouver, de manière allégorique, des températures extrêmes, du froid arctique à une chaleur torride.

Le double héritage culturel d'Ali Banisadr conditionne l'élaboration d'une iconographie à la fois familière et étrangère pour le public occidental. Arrivé aux États-Unis en 1988 à l'âge de douze ans, il voit ses souvenirs d'enfance en Iran se mêler aux coutumes et aux images du nouveau pays. Il doit dès lors apprendre à surmonter les chocs linguistiques et culturels.

En 2006⁹¹⁵, lors d'une résidence en Normandie, l'artiste a éprouvé une expérience qu'il décrit comme une « hallucination », sur les plages du Débarquement. Dans ce lieu chargé d'histoire, où 160 000 soldats alliés ont débarqué le 6 juin 1944 dans le cadre de l'opération Overlord, il a ressenti une résonance troublante entre la mémoire historique de ces lieux et ses propres souvenirs d'enfance de la guerre Iran-Irak :

« Je me souviens d'avoir vu les maisons de nos voisins coupées en deux ; je me souviens du trou géant dans la cour de mon école après qu'une bombe est tombée dessus, et de toutes les fenêtres qui ont volé en éclats autour. Ces images étaient là depuis longtemps, mais ce sont les sites du jour J qui me les ont fait revivre »⁹¹⁶.

Riche de références hétérogènes — de *L'Épopée de Gilgamesh* aux films d'Akira Kurosawa —, la peinture de Banisadr franchit les frontières géographiques et temporelles et donne à voir la guerre comme une expérience humaine universelle. Nourries par sa propre expérience traumatique, ses toiles réactivent, dans l'imaginaire du spectateur, ce que Marc Ferro désigne

⁹¹⁵ Ce séjour à Normandie lui été accordé lors de ses études à la New York Academy of Arts, où il a obtenu une bourse permettant de réaliser un mois de résidence en Normandie, de suivre, notamment, des visites organisées sur place par le critique d'art britannique William Feaver. Ce dernier a été le rédacteur en chef du magazine *Observer*, de 1975 à 1998. A partir de 1994, le professeur invité à Nottingham Trent University. Auteur du livre *The Pitmen Painters*.

⁹¹⁶ « I remembered seeing our neighbours' houses cut in half; I remembered the giant hole in my schoolyard after a bomb dropped on it, and all the windows shattered around it. The images were sitting there all this time, but it was the D-day sites that brought them back to me », WEI, Lilly, *op.cit.*

comme une « mémoire filmique »⁹¹⁷ : une archive visuelle partagée qui contribue à façonner la perception collective des événements historiques.

3.1.2. Entre la Russie médiévale, Hollywood et Irak contemporain

L'intensité sensorielle d'*Exterior* (2015) (fig.419) et de *Trust in the Future* (2017) (fig.421) réactive le souvenir du visionnage d'*Alexandre Nevski* (1938) de Sergueï Eisenstein, en particulier la séquence de la « bataille de glace » où s'affrontent, le 5 avril 1242, l'armée menée par Nevski et les chevaliers teutoniques sur le lac Peïpous (fig.420). Le fracas des sabres et des boucliers, tout comme les clameurs des combattants, semblent transposés sur ces toiles, leur conférant une forte intensité dramatique.

Cette lecture, fondée sur une mémoire cinématographique particulière et propre à l'autrice de cette étude, ne saurait en aucun cas prétendre à l'universalité : un autre spectateur, selon son héritage culturel et visuel, pourrait convoquer d'autres références et construire une expérience tout à fait différente de ces œuvres. Au-delà de l'évocation d'Eisenstein, ces peintures font surgir dans la mémoire du spectateur millénaire, habitué aux fresques spectaculaires du cinéma hollywoodien, l'écho des grandes batailles mythiques, devenues un réservoir d'images et de récits dans lequel le cinéma puise inlassablement depuis ses origines. Vient ainsi à l'esprit *Troie* (2004) de Wolfgang Petersen, un péplum « démesuré »⁹¹⁸ tant par les moyens techniques mobilisés, les enjeux financiers engagés que par la présence de vedettes hollywoodiennes — Brad Pitt et Diane Kruger —, conçu à l'image de la grandeur épique de l'*Illiade* d'Homère (fig.422). Alors que Petersen met en scène une guerre mythologique, une guerre contemporaine se joue en Irak, opposant les forces américaines aux milices de l'armée du Mahdi de Moqtada al-Sadr, entraînant, notamment des perturbations dans le déroulement du tournage, initialement prévu au Maroc.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, de retour en URSS après un séjour aux États-Unis (1930–1932), Sergueï Eisenstein tente de regagner la faveur de Staline. *Alexandre Nevski*,

917 « L'ensemble de ce qui a été filmé depuis le début du siècle (macro ou micro-histoire, événementielle ou pas, document ou fiction) constitue aujourd'hui, de fait, une archive considérable, entreposée dans les blockhaus des cinémathèques, des télévisions, des collections privées, dans la mémoire des gens. Depuis longtemps, le rapport des peuples à leur passé – leur mémoire – ne se distingue plus très bien de leur rapport à cette archive (leur « mémoire filmique » en quelque sorte), FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël Gonthier, 1977, p. 63

918 DROUET, Jean-Baptiste, « Troie : un tournage homérique pour un péplum démesuré », *Première*, 27 août 2024, [en ligne], <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Troie-un-tournage-homerique-pour-un-peplum-demesure> [consulté le 2 octobre 2025]

commande directe de Staline sort au moment des accords de Munich. Eisenstein y mobilise un épisode de la Russie médiévale — la victoire d’Alexandre Nevski contre les Chevaliers teutoniques lors de la bataille du lac Peïpous (1242) — afin de forger une conscience nationale face à la menace nazie.

Porté par la partition de Sergueï Prokofiev⁹¹⁹, *Alexandre Nevski*, premier film parlant d’Eisenstein, offre un exemple du principe du « contrepoint orchestral », théorisé par le réalisateur dès 1928. Le son, selon Eisenstein, ne doit pas simplement accompagner une image, mais l’opposer une tension. Certaines séquences ont été tournées à partir des fragments de partitions déjà composées, pour d’autres, Prokofiev adaptait les thèmes à la suite des scènes tournées.

La séquence de la bataille sur le lac Peïpous s’ouvre sur un paysage matinal dont le calme est progressivement rompu par un ostinato qui annonce l’arrivée des chevaliers de l’ordre teutonique. Leurs casques et uniformes renvoient à l’imagerie de la Wehrmacht. Après les accords insistants de l’ostinato se déploie le choral catholique des chevaliers, avant que n’entre en scène le thème patriotique russe « Debout, peuple russe », qui accompagne l’arrivée des cavaliers d’Alexandre Nevski. La toile *Exterior* (2015) de Ali Banisadr renvoie explicitement aux visages filmés en gros plans dans la séquence de la bataille de glace. Le tableau *Trust in the Future* (2017) renvoie, quant à lui, à la séquence finale opposant deux foules ennemies, plongées dans un chaos sonore fait de fracas et d’hurllements.

3.1.3. La frénésie sonore des Balkans

D’autres œuvres, comme *The Game of Taming* (2018) (fig.423) ou *The Builder* (2019) (fig.417), semblent dialoguer avec l’univers cinématographique d’Émir Kusturica, cinéaste serbe et fondateur du groupe *No Smoking Orchestra*.

Fidèle soutien des nationalistes serbes lors de la dislocation de la Yougoslavie à partir de 1991, Kusturica fait de son œuvre cinématographique un terrain de réflexion historique, où se croisent sa mémoire intime et récits collectifs. Son film *Underground* (1995), sous-titré *Il était une fois un pays*, retrace un demi-siècle d’histoire yougoslave, de la Seconde Guerre mondiale,

⁹¹⁹ La collaboration de Prokofiev avec Eisenstein a donné naissance à une œuvre à part, Cantate *Alexandre Nevski* pour chœur, mezzo-soprano et orchestre.

marquée par l'occupation nazie et la lutte de la Résistance menée par Tito, jusqu'à l'éclatement du pays au début des années 1990, lorsque les guerres de succession entraînent une série de conflits sanglants, de massacres et d'épuration ethnique qui bouleversent durablement les Balkans (fig.424). Le grotesque et la tragédie s'y entremêlent dans une fresque visuelle et sonore traversée par une frénésie carnavalesque. Portées par les compositions de Goran Bregović et par l'orchestre de Kusturica, les scènes acquièrent la vitalité débridée et l'intensité d'un véritable « concert de rock'n'roll »⁹²⁰. À travers la destinée chaotique de ses personnages — Blacky et les frères Marko et Ivan, à la fois figures de la Résistance serbe et fêtards invétérés —, Kusturica met en scène la dimension tragique des guerres fratricides. La phrase de Marko, « Une guerre n'est pas une guerre tant que le frère n'agresse pas son frère », prononcée avant de mourir sous les coups de son propre frère Ivan, résonne comme une métaphore universelle des guerres en Europe de l'Est et au Moyen-Orient contemporain.

3. Nazanin Pouyandeh. Les guerrières

L'œuvre d'Ali Banisadr et de Nazanin Pouyandeh, tous deux artistes iraniens exilés en Occident, se distingue par des approches radicalement différentes. Tandis que Banisadr évite délibérément toute figuration, Nazanin Pouyandeh opte pour un réalisme poussé à l'extrême. Ses compositions mettent en scène des figures humaines, souvent incarnées par des amis et des proches qu'elle fait poser. Je sais à l'avance ce que je vais leur demander, la pose c'est très précis, explique-t-elle. C'est un point de départ. En revanche, le décor, je l'improviser, il peut venir à la fin »⁹²¹. Bien que peints de manière réaliste, les personnages dans ses œuvres empruntent à les postures à la peinture kadjare, de l'iconographie religieuse occidentale ou encore de l'imagerie pornographique. Ils évoluent dans des décors mêlant des éléments éclectiques : ruines de bâtiments en briques, forêts brumeuses, verdure tropicales, mais aussi intérieurs chargés de références aux miniatures persanes, aux estampes érotiques japonaises, aux sculptures antiques ou aux statuettes africaines, le tout mélangé sans aucune cohérence, échelles ni hiérarchie. Nazanin Pouyandeh évoque souvent son ambition de « créer des univers dramatiques sans histoires définissables »⁹²². Cette approche fait écho à celle du peintre Raquib

⁹²⁰ LEFORT, Gérard, "Apocalypse Kusturica", *Libération*, le 27 mai 1995, [en ligne] https://www.liberation.fr/cinema/1995/05/27/apocalypse-kusturica_132182/ [consulté le 2 octobre 2025]

⁹²¹ Discussion avec Nazanin Pouyandeh. Annexe, p. 42

⁹²² Nazanin Pouyandeh, « Making of », Intervention de Nazanin Pouyandeh au centre culture d'Arcueil, [en ligne], <https://www.cultureaarcueil.fr/2020/07/jai-ete-chassee-du-paradis-par-nazanin.html> [consulté le 2 octobre]

Shaw, né au Cachemire en 1974 et installé à Londres depuis 1998. Ses visions apocalyptiques empruntent à la fois à la poésie et la peinture orientale, à un réalisme photographique et à une mise en scène d'une ampleur cinématographique (fig.425, 426, 427).

Une autre particularité de travail de Nazanin Pouyandeh, qui la distingue d'Ali Banisadr ou de Raquib Shaw, réside dans la place centrale qu'elle accorde aux femmes. Là où les deux peintres dissimulent toute prise de conscience politique, Nazanin Pouyandeh transforme son œuvre en un véritable acte de résistance et d'auto-affirmation.

En octobre 2022, l'assassinat de Mahsa Amini déclenche une vague de révoltes en Iran, où des femmes, longtemps réduites au silence par la censure et l'obligation du port du voile, descendent dans la rue pour manifester contre le pouvoir religieux dominant le pays et revendiquer leurs droits. Nazanin Pouyandeh leur apporte immédiatement son soutien et signe notamment une tribune dans *Le Monde*. « Je me sentais laide, emprisonnée dans des tissus sombres puant le gasoil, avec un avenir qui s'annonçait aussi noir que le foulard », ⁹²³ écrit-elle, évoquant sa propre jeunesse à Teheran marqué par le dégoût de contraintes imposées par le régime.

3.1. Martyres du régime politique et religieux

Nazanin Pouyandeh est née à Teheran en 1981, trois ans après la révolution iranienne et au début de la guerre Iran-Irak (1980-1988) (fig.429). L'instauration de la République islamique en 1979 et la prise de pouvoir par les mollahs entraînent un contrôle strict de toutes les formes d'expression, qu'elles soient littéraires ou visuelles, dès lors qu'elles sont susceptibles de transgresser la morale islamique. Durant la guerre Iran-Irak, Rouhollah Khomeini, figure centrale de la Révolution islamique, encourage les familles à envoyer leurs fils combattre, leur promettant une récompense céleste pour leur sacrifice. Des images de jeunes soldats, parfois à peine adolescents, circulent alors massivement à travers le pays. « Ce qui m'a frappé c'est la gravité et la grande responsabilité qui se lisaient sur les visages de ces jeunes garçons ⁹²⁴ », se souvient Nazanin Pouyandeh. Parmi les films iraniens qui l'ont marqué durant sa jeunesse figurent *Coureur* (1984) d'Amir Naderi et *Bashu, le petit étranger* (1991) de Bahram Beyzai — premiers films réalisés sous la République islamique à conquérir la scène internationale —

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ *Idem.*

qui, de manière poétique et symbolique, explorent des tensions de pouvoir.⁹²⁵ Dans la culture iranienne « le symbole annonce un autre plan de conscience que l'évidence rationnelle ; il est le « chiffre » d'un mystère, le seul moyen de dire ce qui ne peut être appréhendé autrement »⁹²⁶.

L'une des scènes qui a particulièrement marqué l'artiste dans le film d'Amir Naderi est celle où Amiro, un jeune vendeur d'eau glacée, court sous un soleil en tentant de protéger un bloc de glace qui fond entre ses mains (fig.430). « C'est un très grand film où la spiritualité est au même niveau que des besoins du quotidien de vivre ou de manger », confie l'artiste.

Dans un autre exemple, elle évoque une scène marquante de *Bashu, le petit étranger*, où Bashu, un orphelin fuyant clandestinement la guerre, arrive dans un village où il ne comprend pas la langue. Il tente de raconter son histoire, malgré la barrière linguistique, à Nâid, la femme qui l'accueille et prend soin de lui (fig.428). À travers cette séquence, on peut lire une métaphore aux deux motifs qui traversent l'œuvre de Nazanin Pouyandeh : l'obsession de la liberté et la solitude intérieure de l'artiste en exil pour lequel la peinture apparaît comme un langage, par lequel elle raconte son histoire.

Aux côtés de la production iranienne, les films étrangers continuent d'être diffusés même après la révolution de 1979. Avant celle-ci,⁹²⁷ le cinéma américain et soviétique occupait déjà une place importante, mais, paradoxalement, comme le souligne Agnès Devictor, « le marché du cinéma est littéralement envahi, dès la révolution, par des importations occidentales »⁹²⁸.

Cette ouverture concerne notamment les westerns « spaghetti » venus d'Italie, les films d'arts martiaux japonais et les productions soviétiques, dont l'apparente dimension anti-impérialiste et les thèmes révolutionnaires sont exploités par le nouveau régime islamique à des fins idéologiques.

À partir de 1979, la censure restreint l'importation de films étrangers. Parmi ceux qui peuvent être diffusés malgré ces contraintes, les séquences susceptibles de heurter les sensibilités morales ou religieuses sont systématiquement amputées. Pourtant, même malgré

⁹²⁵ Ils bénéficient tous les deux du soutien du Centre pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents, qui exerce une fonction du « centre artistique, autonome dans sa production et son exploitation », entre 1970 et 1990. Bien qu'indépendante du ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique (MCOI), l'institution est souvent soumise au dictat interdisant la sortie de films non conformes à l'idéologie officielle. Ainsi, le film de Beyzai a dû attendre quatre ans avant de paraître sur les écrans. Voir DEVICTOR, Agnès, *Politique du cinéma iranien : de l'âyatollâh Khomeyni au président Khâtami*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 72

⁹²⁶ CORBIN, Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Ed. Médicis-Entrelacs, Paris, 2006, p. 35-36

⁹²⁷ Discussion avec Agnès Devictor : « Iran n'a jamais été coupé de l'influence extérieure. Beaucoup de films américains ont été distribués avant la révolution. Ensuite, l'accès aux film occidentaux devient plus restreint, mais il existe quand même ».

⁹²⁸ DEVICTOR, Agnès, *Politique du cinéma iranien : de l'âyatollâh Khomeyni au président Khâtami*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 28

ces restrictions, de nombreuses productions continuent d'être diffusées. En parallèle du circuit officiel, un réseau clandestin prospère, assurant la circulation de films et de livres interdits. « Tarkovski, Bergman ou Antonioni passaient au grand écran, tandis que Pasolini ou Fellini ont été bannis »⁹²⁹, se souvient l'artiste.

Nazanin Pouyandeh hérite de sa passion pour la littérature et le cinéma de son père, traducteur et intellectuel Mohammad Jafar Pouyandeh. Membre de l'Association des écrivains iraniens — un groupe interdit en raison de son opposition à la censure et de son engagement en faveur de la liberté d'expression — il a été assassiné en 1997. Son père lui commandait au marché noir des livres d'images où des parties dévoilées de corps étaient noircies, tandis que sa tante louait des cassettes VHS qu'elle fait discrètement passer à sa nièce. « Les gens arrivaient à la maison avec des cassettes comme des *dealers* de drogues »⁹³⁰, se souvient l'artiste. Dans notre entretien, Agnès Devictor revient sur cette circulation clandestine des films importés :

« Les livraisons des VHS par les « messieurs films », comme on les appelait, favorisaient les échanges entre voisins. De plus, elles stimulaient les pulsions scopiques et renforçaient l'impression d'accéder à un film interdit »⁹³¹

3.2. Tentations de l'interdit

« L'interdit est là pour être violé »⁹³², écrivait Georges Bataille. L'éducation artistique de Nazanin Pouyandeh est dès l'origine, imprégnée d'un sentiment d'interdit, comme si l'acte de peindre était pour elle inséparable de la tentation. Plus tard, ses propres « jardins de délices » se peupleront de créatures chimériques — méduses, chauves-souris, serpents, dragons ou oiseaux fantastiques, représentées avec un haut degré de précision réaliste. Elles incarnent les vices, les passions, les désirs et les peurs, toutes sortes d'émotions que le langage verbal peine à nommer.

A l'image d'Ali Banisadr, Nazanin Pouyandeh construit son travail à partir d'images mentales surgissant de son inconscient, nourries par son enfance et sa culture d'origine qui se joint à tout ce kaléidoscope de sources visuelles qu'elle découvre à son arrivée à Paris en 1999. Après l'assassinat politique de son père, elle demande la bourse d'étude à l'ambassade de France et arrive à Paris à l'âge de 18 ans sans parler un mot de la langue locale. Elle s'inscrit aux Beaux-Arts et se retrouve immédiatement submergé par une profusion d'images venant

⁹²⁹ Entretien Nazanin Pouyandeh. Annexe, p. 41

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ Discussion avec Agnès Devictor

⁹³² BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 72

des magazines, des catalogues d'exposition, des films qu'elle découvre à la Cinémathèque ou à la télévision.

Durant ses premières années à Paris, les fantômes d'Iran ressurent dans sa mémoire : les fresques de propagande et les affiches de cinéma peintes à la main, qui recouvraient les murs et les bâtiments à Téhéran. Plutôt que de laisser derrière ces images brutales et grossières, qu'elle a toujours détesté, Nazanin Pouyandeh se met à peindre d'immenses visages, surgissant comme des réminiscences refoulées.

Le réalisme qu'elle applique dès ses premières œuvres n'est pas une finalité, mais un « outil d'illusion picturale », une manière paradoxale de contourner la réalité. « Dans la culture musulmane peindre d'une manière réaliste est un péché, car cela reviendrait à rivaliser avec Dieu »⁹³³, explique-t-elle. Cette transgression n'est-elle-pas, au fond, une forme de fantasme, une tentative de défier l'interdit ?

Parmi les artistes qui la marquent à cette période figurent Eric Fischl avec ses scènes narratives et troublantes et David Salle, dont la technique de collage pictural intrigue la jeune iranienne. Nazanin Pouyandeh évoque également la photographie narrative et picturale de Jeff Wall (fig.432), Gregory Crewdson (fig.431), Philippe Lorca di Corsia (fig.433), ou Justin Kurland. Toutefois, l'incohérence visuelle et l'esprit collagiste qu'elle partage avec David Salle ou photographique de Justin Kurland, s'expriment chez elle sous une forme différente. Ce n'est pas le collage « intellectuel », caractéristique du postmodernisme de Salle, ni des univers glauques des banlieues américaines marquées par la tension psychologique de Crewdson, mais plutôt un collage « populaire », évoquant la figuration libre avec des images grotesques aux couleurs criantes et le kitsch hyperréaliste.

Aux Beaux-Arts, Nazanin Pouyandeh intègre l'atelier de Pat Andrea. Un peintre se définissant lui-même comme « figuratif irréaliste »⁹³⁴, Andrea se fait connaître dans les années 1970-1980 par ses compositions peuplées de figures étranges et inquiétantes, aux proportions distordues et aux associations visuelles incohérentes. Dans ses œuvres, les femmes sont omniprésentes⁹³⁵, souvent réduites à des clichés sexués inspirés du cinéma, de la publicité et des magazines de l'époque. Si les références visuelles de Nazanin Pouyandeh diffèrent de

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ KAMPIANNE, Harry, « Entretien avec Pat Andrea », *Art interview*, [en ligne], <https://artinterview.com/interviews/pat-andrea/> [consulté le 2 octobre 2025]

⁹³⁵ ANDREA, Pat, *Galerie Hyberty & Breyne*, « Les femmes sont présentes dans toute mon œuvre. Je tente de les comprendre en les dessinant, tout simplement », [en ligne], <https://hubertybreyne.com/fr/expositions/presentation/488/huberty-breyne> [consulté le 2 octobre 2025]

celles de son maître, son œuvre n'échappe pas — ou met volontairement en scène — une représentation stéréotypée, voire caricaturale, du féminin, marquée par une gestualité exaltée et une mise en scène théâtrale.

3.3. Passion pour la mise en scène

Lors de ses études aux Beaux-Arts, Nazanin Pouyandeh rencontre l'acteur de théâtre Bruno Boulzaguet, qui deviendra son mari et l'initiera au monde de la scène. Lors de notre entretien, l'artiste évoque *Molliere* (1978) d'Ariane Mnouchkine, qu'elle considère comme « un film génial », mettant en lumière l'importance du langage corporel. Nazanin Pouyandeh note également l'influence de cinéastes italiens comme Fellini et Pasolini, qu'elle redécouvre à son arrivée à Paris, et dont les œuvres se caractérisent par une théâtralité manifestée dans la mise en scène et des jeux d'acteurs ⁹³⁶.

Les deux réalisateurs partagent la passion pour la mise en scène théâtrale et le mythe. Le disciple de Jung, Ernst Bernhard, avec qui Fellini entreprend une cure psychanalytique, lui conseille de retranscrire ses rêves en croquis — une pratique qui deviendra pour le réalisateur « un moyen d'affronter la réalité et d'écouter l'inconscient ».⁹³⁷ A travers ses films, Fellini parvient à créer un univers où le sens n'est jamais explicite, mais où se dessine une vision universelle des « maux de l'époque »⁹³⁸ : les fantasmes masculins dans *La Cité des femmes*, 1980, l'angoisse de la quarantaine du héros de *Huit et demi*, 1963 ou la peur du vieillissement et de la mort dans *Ginger et Fred*, 1986. Quant à Pasolini, il met en lumière la portée psychologique des mythes dans sa trilogie composé de *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), *Œdipe roi* (1967) et *Médée* (1969). Explorant la puissance de la parole et utilisant des techniques du cinéma expérimental pour raconter des histoires primitives et païennes, ⁹³⁹ Pasolini aborde dans ses films la psychanalyse, intérêt pour le mythe et la théâtralité de la mise en scène — des thèmes qui résonnent avec l'œuvre de Nazanin Pouyandeh. Lors d'une table ronde organisée à l'INHA à l'occasion de l'événement « Femme, vie, liberté », l'artiste

⁹³⁶ Entretien avec Nazanin Pouyandeh. Annexe, p. 41

⁹³⁷ NORCIA, Audrey, « Fellini, peintre du rêve et du cinéma », dans *Quand Fellini rêvait de Picasso* (cat.exp. Paris, Cinémathèque française, 3 avril – 28 juillet 2019), Paris, Réunion des musées nationaux, La Cinémathèque française, 2019, p. 8

⁹³⁸ « Federico Fellini : « La création artistique c'est une espèce de maladie et la maladie passe avec la création », *France Culture*, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/notre-temps-federico-fellini-8236818> [consulté le 2 octobre 2025]

⁹³⁹ BÉOT, Ludovic, « De Médée à Œdipe, trois mythes revisités par Pasolini », *Les Inrockuptibles*, 19 juillet 2022, [en ligne], <https://www.lesinrocks.com/cinema/de-medee-a-oedipe-trois-mythes-revisites-par-pasolini-486250-19-07-2022/> [consulté le 2 octobre 2025]

déclare : « En Iran on n'a pas rompu avec le mythe. Nous sommes reliés à l'inconscient collectif »⁹⁴⁰.

3.4. La nudité politique de Nazanin Pouyandeh

Tandis que les femmes en Iran sont soumises à une réglementation vestimentaire particulièrement stricte — notamment l'interdiction de porter des vêtements au-dessus du genou ou aux couleurs jugées trop vives dans l'espace public — les protagonistes féminines des toiles de Nazanin Pouyandeh défient ouvertement ces contraintes.

Elles dévoilent librement leur nudité et certaines de leurs postures explicites, ainsi que les situations dans lesquelles elles apparaissent, semblent puiser dans l'imagerie pornographique (fig.434, 435, 436). Pourtant, si leurs corps empruntent certains codes visuels traditionnellement associés à une représentation objectivante de la sexualité féminine — construite autour du plaisir masculin — ils s'en détachent radicalement. Elles ne se donnent pas à voir dans l'attente d'une validation masculine, mais affirment au contraire un plaisir, exercé pour elles-mêmes et par elles-mêmes. La sexualité, loin d'être réduite à une fonction décorative, s'affiche comme un élément de leur vitalité, de leur puissance et de leur souveraineté corporelle.

Lors de notre entretien, Nazanin Pouyandeh évoque *Pleasure*⁹⁴¹ (2021), un film de Ninja Thyberg, qui l'a particulièrement marquée (fig.437). Dans son premier long métrage, fruit d'une enquête menée au sein de l'industrie pornographique de la San Fernando Valley en Californie, la réalisatrice suédoise retrace le parcours d'une jeune femme, incarnée par la débutante Sofia Kappel, déterminée à s'imposer dans l'univers de « Hollywood X ». Elle y fait face à la réalité du métier et de ses exigences, tournant dans des scènes de BDSM qui mettent à l'épreuve les limites de son propre corps. Comme le souligne Samuel Blumenfeld, « le romantisme n'est pas le sujet de *Pleasure* [...] sec, aride, cruel, documentaire, aux antipodes du titre choisi »⁹⁴² : le film livre un regard lucide et distancié sur les coulisses de l'industrie du cinéma pornographique.

Dans les toiles de Nazanin Pouyandeh, certains motifs récurrents semblent, à première vue, emprunter au registre visuel pornographique : corps entravés par des cordes ou les scènes à

⁹⁴⁰ Table ronde « Iran 2022 : Femme, Vie, Liberté », INHA, 30 novembre 2022

⁹⁴¹ Entretien avec Nazanin Pouyandeh : « Je viens de voir en salle *Pleasure*, un film suédois sur une fille qui débarque à Los Angeles pour devenir une star porno. C'était un très bon film, très troublant qui mélange les acteurs professionnels et amateurs ». Annexe, p. 42

⁹⁴² *Ibid.*

plusieurs partenaires que l'on retrouve dans certaines toiles de Nazanin Pouyandeh, on pourrait être tenté de croire qu'elle propose des mises en scène esthétisées de pratiques BDSM. Pourtant, si le rôle féminin y est traditionnellement associé à la soumission et la passivité, les femmes qu'elle représente traduisent, à rebours, une forme de puissance assumée et réappropriée. Elles apparaissent comme les véritables créatrices de leur propre mise en scène, indifférentes à tout regard extérieur.

Dans *Sans titre* (2015), une femme, la tête penchée en arrière, couvre ses seins de ses mains tandis qu'une plante exotique aux fleurs multicolores jaillit de sa bouche entrouverte (fig.438). Cette toile n'est pas sans rappeler *Woman in Tub* (1988-1989), sculpture en porcelaine de Jeff Koons, issue de sa série *Banalities* (fig.439). Dans cette œuvre, Koons revisite le motif biblique de Suzanne au bain — sujet de nombreuses représentations (notamment par Ingres, Tintoret ou Artemisia Gentileschi⁹⁴³) — dans lesquelles la nudité féminine est exposée au regard intrusif et voyeur des vieillards. Koons en propose une réinterprétation contemporaine et hypersexualisée : sa figure féminine exhibe un corps musculeux et sein hypertrophiés, une bouche rouge vif entrouverte dans un cri figé, devenant ainsi le lieu du plaisir et de la violence. Cette bouche rappelle également le cri silencieux de la *Méduse* de Caravage, capable de pétrifier d'un seul regard (fig.440). Or, chez Koons, tout se concentre sur le corps et la bouche de la figure sculptée. Sa tête est sectionnée et dépourvue de regard. Alors que *Woman in Tub* s'inscrit dans le contexte culturel des années 1980, tout comme la série *Made in Heaven*, l'œuvre de Nazanin Pouyandeh reflète les évolutions de ces dernières décennies dans la représentation et la perception du corps féminin. En ce sens, son travail entre en résonnance avec celui de Ghada Amer, artiste d'origine égyptienne, ayant grandi en France avant de s'installer aux États-Unis à la fin des années 1980 (fig.442).

Les deux artistes sont originaires de sociétés où les comportements vestimentaire et sociaux des femmes sont régis par des normes religieuses et patriarcales. Nazanin Pouyandeh et Ghada Amer intègrent dans leurs œuvres des motifs sexuels largement diffusés dans l'imaginaire visuel occidental depuis des années 1960, notamment par le biais du cinéma et des magazines pornographiques. Elles y empruntent des postures où certaines parties du corps féminin sont amplifiées, comme les seins ou lèvres, pour provoquer le désir masculin. Pourtant, l'ambivalence de leurs démarches réside dans le fait que, par l'appropriation de ces éléments fortement connotés, les deux artistes élaborent une vision résolument féministe. En se

⁹⁴³ *La grande baigneuse*, 1808, de Jean-Auguste-Dominique Ingres, une sculpture d'Edgard Degas, *Tub* (1886) ou à *Nu accroupi au tub* de Pierre Bonnard (1918)

positionnant comme sujets du désir, les figures féminines qu'elles représentent revendiquent un pouvoir affirmé sur leurs corps et leur sexualité. Dans le cas de Ghada Amer, le recours au travail manuel et le choix de matériaux tels que la broderie ou la céramique atténuent la nature de ses images-sources où la perfection technique et l'efficacité visuelle participent à l'économie du désir.

Contrairement à Ghada Amer, cette efficacité visuelle non seulement ne semble pas contredire l'approche de Nazanin Pouyandeh ; elle confère au contraire à son œuvre l'impulsion d'un affrontement assumé avec les motifs sexuels et de la nudité, envisagés, entre autres, comme des instruments politiques. Comme le souligne Agnès Devictor, « lorsqu'une femme iranienne peint des nus, cela suscite immédiatement une lecture particulière dans la réception critique ». L'exemple de Golshifteh Farahani, posant nue en couverture du numéro 17 du magazine *Egoïste*, met en évidence cette dynamique (fig.441). Interprété par la philosophe Geneviève Fraisse comme « un pas dans la nudité politique »⁹⁴⁴, ce geste a déclenché une réaction médiatique controversée, là une actrice française comme Juliette Binoche, posant dans des conditions similaires, n'aurait probablement pas provoqué de controverse comparable.⁹⁴⁵

Bien qu'elle fasse fréquemment recours à des logiciels de traitement d'image pour élaborer la composition de ses toiles, les caresses esquissées avec la langue ou encore les seins dénudés — souvent serrés dans les mains des protagonistes elles-mêmes ou de leurs compagnes de scène — relèvent moins d'une esthétique pornographique que d'une gestuelle symbolique. Ces motifs sexuels semblent s'inscrire dans un imaginaire archaïque, évoquant des pratiques rituelles d'inspiration païenne, où la sexualité féminine participe à un cycle ininterrompu de conception, de mort et de régénération, relevant davantage « l'état le plus naturel [...] sans le filtre de la civilisation », explique l'artiste.

En cela, son œuvre fait écho à celle de Simon Pasiëka — un artiste proche de Pouyandeh, avec lequel elle a souvent exposé — qui peint des paysages traversés par des figures d'apparence androgyne, engagées dans des rituels énigmatiques. A l'instar des œuvres de Pouyandeh, les tableaux de Pasiëka donnent à voir des espaces liminaires, situé « avant » ou « après » la catastrophe, où les actions des figures représentées obéissent à une temporalité étrangère à la modernité occidentale.

⁹⁴⁴ FRAISSE, Geneviève, dans OTTAVI, Marie, LUYSSSEN, Johanna, « Retour sur la nudité très politique de Golshifteh Farahani », *Libération*, 8 février 2015, [en ligne], https://www.liberation.fr/ecrians/2015/02/08/la-nudite-tres-politique-de-golshifteh-farahani_1197823/ [consulté le 2 octobre 2025]

⁹⁴⁵ Discussion avec Agnès Devictor

Venaco (2022) a été réalisé durant une résidence en Corse, dans le village de Vénaco, où peintres, réalisateurs et scénaristes se côtoyaient et dont certains ont d'ailleurs posé pour la toile (fig.443). Trois femmes, assises au sol en cercle, semblent plongées en transe : têtes penchées, yeux mi-ouverts. L'une tend la main dans un geste langoureux ; l'autre aide un homme, vêtu d'un jean et d'un t-shirt, à tirer un tapis. Un personnage debout verse simultanément de l'eau de deux aiguières, image qui renvoie à un baptême symbolique.

Un participant à la résidence, ayant observé le travail en cours, remarque que la scène lui évoque l'une des séquences du film *Midsommar* (2019) d'Ari Aster (fig.445). Dans ce long métrage, une jeune femme endeuillée rejoint une communauté isolée en Suède, où des rituels d'apparence bienveillante basculent dans l'horreur et la cruauté, allant jusqu'aux sacrifices humains. L'artiste confie avoir vu le film après la réalisation de la toile, tout en reconnaissant l'écho entre les deux univers : « Je l'ai vu ce film après, et effectivement, il y avait un lien », affirme-t-elle.

Dans *Midsommar*, l'entrée dans une communauté régie par des codes archaïques se transforme en une « odyssée intérieure » pour l'héroïne : un voyage au cœur de sa « psyché féminine blessée », l'affrontant à ses meurtrissures, à son deuil et à sa paranoïa⁹⁴⁶. De manière comparable, les femmes représentées par Pouyandeh — créatrices, chamanes, martyres ou meurtrières — peuvent être perçues comme les projections d'un inconscient féminin explorant ses propres zones d'ombre. Ne seraient-elles pas, elles aussi, engagées dans un voyage initiatique où l'acte pictural devient le médium d'une introspection partagée — celle de l'artiste autant que celle de ses figures imaginées ?

Dans *Les Pétoleuses* (2018), qui reprend le titre du western spaghetti de Christian Jaque avec Brigitte Bardot et Claudie Cardinale (fig.445, 446), des groupes de femmes — certaines vêtues, d'autres partiellement ou nues — dansent, crient, s'enlacent, portées par une liesse collective. Nazanin Pouyandeh peint un archétype de l'insurrection au féminin, offrant une célébration libératrice à celles qui, à différentes périodes de l'histoire, se sont mobilisées pour faire entendre leur voix : des *pétoleuses* de la Commune de 1871 (fig.448), les iraniennes descendues dans les rues de Téhéran le 1^{er} mai 1979 (fig.429) pour protester contre l'imposition du voile ou celles révoltées par la mort de Mahsa Amini en 2022 (fig.447), ou encore les participantes aux marches de femmes organisées aux États-Unis en 2017 et en 2025 contre l'élection de Donald Trump. (fig.448)

⁹⁴⁶ RAUGER, Jean-François, « Midsommar » : cérémonie d'horreur pour odyssée intérieure », Le Monde, 31 juillet 2019, [en ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/07/31/midsommar-ceremonie-d-horreur-pour-odysee-interieure_5495163_3246.html [consulté le 2 octobre 2025]

Lors de notre entretien, l'artiste évoque sa fascination pour les images de catastrophe ⁹⁴⁷ à l'écran, qu'elle érige en « belles images », citant notamment *Apocalypse now* de Coppola ou encore *Full Metal Jacket*. Dans *Le soulèvement des âmes noires* (2016) (fig.449), l'horizon en feu peut en effet, évoquer les séquences emblématiques d'*Apocalypse Now*, où les hélicoptères américains survolent des paysages ravagés vietnamiens, enveloppés de fumée et de flammes (fig.452). Mais d'autres références visuelles peuvent également être convoquées, comme *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock (fig.453), dont les volatiles menaçants semblent trouver un écho dans les corbeaux noirs qui peuplent la toile. On pense également à *Le Sacrifice* d'Andreï Tarkovski (fig.450), dans lequel le feu incarne à la fois une puissance destructrice et une force de régénération, marquant la fin d'un monde et la possibilité de la renaissance.

Même si l'œuvre de Nazanin Pouyandeh mobilise inconsciemment cet imaginaire cinématographique, elle s'inscrit davantage dans une autre logique. Les films qu'elle cite, *Apocalypse Now* et *Full Metal Jacket*, tous deux consacrés à la guerre du Vietnam, mettent en lumière une virilité exacerbée, où la guerre agit comme le catalyseur des pulsions violentes masculines, et où les figures féminines sont dissociées du théâtre de guerre, où réduites à des rôles accessoires, servant de distraction durant les moments de répit. C'est notamment le cas dans *Apocalypse Now*, lors de la scène où trois playmates de *Playboy*, parachutées par hélicoptère en plein cœur de la jungle, se produisent, sur une scène devant une foule de soldats surexcités (fig.451). Brandissant des pancartes provocantes, elles s'offrent en strip-tease rapidement interrompu par une émeute, révélant que leur présence n'est envisagée que comme divertissement au service d'un désir masculin exacerbé par la guerre. Une telle représentation, aujourd'hui, ne susciterait sans doute qu'un sourire gêné, tant elle apparaît comme un cliché daté, emblématique d'une époque où la guerre et la virilité étaient considérées comme intrinsèquement liées. Apparue de manière plus affirmée à l'écran à partir des années 2000, dans un contexte socioculturel marqué par les avancées du féminisme et des études de genre, puis, plus récemment, par le mouvement #MeToo, la figure de la femme combattante n'est plus une exception marginale : elle s'impose comme l'un des signes récurrents d'une société en mutation. Nazanin Pouyandeh s'inscrit pleinement dans cette dynamique. Sa présence à l'exposition collective, « Femmes guerrières, femmes en combat », organisée à la galerie

⁹⁴⁷ « La catastrophe exerce une fascination aussi puissante que la beauté. Je pense, par exemple, à un film emblématique comme *Apocalypse now* de Coppola, ou encore à une scène marquante de *Full Metal Jacket* de Kubrick, dans laquelle les soldats avancent prudemment sur un terrain urbain et tombent sous le feu d'un sniper, une jeune fille vietnamienne, postée dans un immeuble. C'est une scène d'une beauté saisissante. Dans plusieurs de mes grands formats, on retrouve cette esthétique de la catastrophe. C'est une tension paradoxale, je le reconnais, mais elle traverse l'histoire de l'art depuis toujours. ». Annexe, p. 41

Topographie de l'art à Paris et conçue par Isabelle de Maison Rouge en hommage à l'artiste Isabelle Levenez, en constitue une illustration. Sa singularité réside toutefois dans sa fidélité au médium pictural. Par le biais du pinceau, de l'huile et de la toile, Pouyandeh élabore, à partir de poncifs anciens comme contemporains, de nouvelles mythologies où les corps féminins se transforment en véritables instruments de lutte.

Chapitre 4. Vivre et peindre la fin du monde

1. Stéphane Pencréach. Le monde en plein naufrage

Avec son exposition *Tempestad*, présentée en 2011 au centre d'art contemporain *A Cent Mètres du Centre du Monde* à Perpignan (fig.454), et composée de peintures, de sculptures ainsi que d'une fresque monumentale, Stéphane Pencréach s'inscrit dans une tradition à la fois littéraire et cinématographique, où les récits mettent en scène des hommes confrontés à des forces naturelles ou surnaturelles, souvent incarnées par des créatures marines ou cosmiques⁹⁴⁸. Si le point de départ de cette exposition est la lecture du roman *Les Travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo, Pencréach précise néanmoins avoir cherché avant tout à recréer une expérience immersive proche de celle qu'offre une œuvre cinématographique :

« J'ai toujours eu un côté apocalyptique. Et la peinture pour moi c'est tragique. [...] J'envisage la monstration et non pas une succession de tableaux. Une exposition, c'est comme le cinéma, comme le théâtre : un lieu où on regarde un spectacle, où on devrait ressentir une émotion. [...] Je veux faire triper les gens. J'ai besoin qu'un tableau produise une forme de choc émotionnel, qu'il se soit négatif ou positif. J'essaie de faire quelque chose qui ne laisse pas indifférent⁹⁴⁹ ».

Les cadavres décapités de noyés, qu'ils soient peints ou constitués de fragments de mannequins, émergent littéralement des surfaces des toiles. Ces œuvres de Pencréach

⁹⁴⁸ (William Shakespeare, Herman Melville, Victor Hugo), picturale (Ivan Aivazovski, Joseph Vernet) et cinématographique (Alfred Hitchcock, Jean Epstein, Steven Spielberg, James Cameron), explorant le naufrage comme miroir des tourments intérieurs de l'homme.

Pêcheur Gilliatt dans *Les Travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo, capitaine Achab dans *Moby Dick* (1851) de Herman Melville, du marin Quint dans *Jaws* (1975) de Steven Spielberg, équipages en péril dans *Alien* (1979) de Ridley Scott ou *Abyss* (1989) de James Cameron : ces récits met se retrouvent confrontés à des monstres marins ou cosmiques, exposant ainsi la fragilité de l'homme face à l'inconnu qui se trouve en lui-même, tout en traduisant aussi les menaces et les bouleversements ébranlant le monde.

⁹⁴⁹ PENCREACH, Stéphane, « Entretien à l'occasion de l'exposition *Tempestad* ». Filmé par Patrick Noël, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=pe3iFv_74j8 et <https://www.youtube.com/watch?v=58xs2AggHhc> [consulté le 2 octobre 2025]

convoquent l'imaginaire visuel des films de requins tueurs qui ont marqué les années 1980 (fig.455), tels que *Jaws* (1975) de Steven Spielberg (fig.457), *Piranhas* (1978) de Joe Dante, ou encore *Piranha II* (1982) de James Cameron. Dans ces récits cinématographiques, des corps de jeunes hommes et femmes violemment mutilés, surpris alors qu'ils se baignaient paisiblement, sont livrés à la brutalité d'une nature devenue prédatrice. Dans ses films, James Cameron a souvent exploré l'univers sous-marin, comme en témoignent *Abyss*, *Titanic* (1999), *Avatar* (2009) et *Sanctum* (2011). Passionné de plongée, il a collaboré régulièrement avec des scientifiques, notamment des spéléologues, afin de rendre l'expérience sous-marine la plus authentique possible. Dans sa quête d'immersion, la technologie 3D, qu'il a largement exploitée depuis *Avatar*, joue un rôle central dans son travail. « Mon but est de mettre les spectateurs à bout de souffle »⁹⁵⁰, affirme Cameron.

Comme tous les grands spectacles cinématographiques, *Tempestad* est aussi une histoire d'amour et de passions. Un imposant triptyque, *Nauffrage*, mesurant 3 sur 6 mètres, représente un couple, un homme et une femme, pris dans un tourbillon marin (fig.458).

On pense à *Le Tempestaire* (1947), un court métrage de Jean Epstein réalisé après la guerre, quelques années avant la disparition du réalisateur en 1953 (fig.460). Alternant entre les plans fixes, presque photographiques, et des images de la mer agitée et menaçante, Epstein parvient à instaurer une atmosphère hypnotique. La monotonie des dialogues, échangés entre une vieille femme et une jeune fiancée séparée de son amant par la tempête, contraste avec le chaos visuel des vagues en furie. Comme dans l'univers énigmatique de David Lynch, où « les hiboux ne sont pas ce que l'on pense »⁹⁵¹, la mer déchaînée de Melville, d'Hugo, d'Epstein ou de Pencreac'h est une métaphore des angoisses et des instincts primitifs humains, une incarnation des tumultes intérieurs.

Le tableau fait également référence à *Titanic* de James Cameron, un film qui ne serait pas devenu l'un des films cultes sans l'histoire d'amour entre Jack et Rose (fig.459). Dans son article consacré au film, Antoine de Baecque montre comment *Titanic* parvient, grâce aux avancées technologiques, à recréer la catastrophe historique tout en traduisant la crise de l'Amérique elle-même et l'effondrement d'un monde ancien, avec ses codes et ses préjugés, à la veille du deuxième millénaire — une fin « créatrice »⁹⁵². Cette idée se manifeste souvent, de

⁹⁵⁰ James Cameron dans LOCOGE, Benjamin « Les prophéties de James Cameron. Un entretien avec le réalisateur », *Paris Match*, 1 mars 2011, [en ligne], <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Les-propheties-de-James-Cameron-148343> [consulté le 2 octobre 2025]

⁹⁵¹ *Twin Peaks*

⁹⁵² DE BAECQUE, Antoine, « James Cameron et la catastrophe des temps », *Le Débat*, n°165, 2001/3, Paris, Gallimard

manière explicite, dans le cinéma catastrophe : le témoignage de Rose, survivante du *Titanic*, affirme la continuité de la vie ; le sacrifice de Harry Stamper, resté à bord pour sauver l'humanité dans *Armageddon*, est suivi par le mariage de sa fille ; dans *Deep Impact*, le discours du président américain ouvre la voie à la reconstruction après le sacrifice héroïque d'un équipage spatial.

La peinture pour Pencreac'h est « tragique ». *Tempestad* est présentée en 2011, l'année marquée par les soulèvements dans le monde arabe, la crise financière frappant la zone euro, la disparition du chef d'Al-Qaida Oussama Ben Laden, ainsi que des tragédies comme la catastrophe nucléaire de Fukushima et l'attaque meurtrière en Norvège. Comme dans ses œuvres précédentes, Pencreac'h a cherché à peindre le monde contemporain en plein naufrage.

2. Jonas Burgert, un peintre d'Allemagne⁹⁵³

Tout comme Pencreac'h, Jonas Burgert, lui aussi, a toujours été intéressé par la réalisation de films. Ses œuvres sont de vastes fresques monumentales — l'une de ses toiles atteint près de 22 mètres de long — qui évoquent des mondes apocalyptiques peuplés des créatures fantastiques. Lorsqu'il commence à peindre, il part d'une vision précise, d'une structure qui s'apparente à un « scénario », qui ne cesse de se transformer au fil du travail, donnant naissance à des formes et des figures aux apparences inattendues, qui ne ressemblent jamais aux idées initialement imaginées ⁹⁵⁴. Son intérêt pour le cinéma procède d'une curiosité avant tout visuelle, mais il affirme de préférer la peinture, précisément parce qu'elle échappe aux contraintes narratives propres au médium cinématographique. La peinture, selon Jonas Burgert, permet de créer une « situation », souvent improbable, laissant ainsi au spectateur la liberté d'en poursuivre l'exploration au-delà de ce qui est donné à voir.

« Je préfère peindre, je ne suis pas un conteur dans le sens de créer une histoire claire, je veux montrer une situation, ce qui se passe dans votre cerveau lorsque vous êtes devant une image et que vous pensez « Oh, mon Dieu, que se passe-t-il ? Ou qu'est-ce qui va se passer ? Ou vous voyez le résultat de ce qui s'est passé »⁹⁵⁵.

⁹⁵³ Une allusion à *Hitler, un film d'Allemagne* (1977) de Hans-Jürgen Syberberg, évoqué dans ce chapitre

⁹⁵⁴ Entretien avec Jonas Burgert : « Je vois un scénario, une structure, et j'essaie de comprendre quels types d'éléments j'ai besoin d'y intégrer. Puis des choses commencent à se manifester. <...> Je ne commence jamais une peinture sans avoir une vision claire, mais finalement, l'œuvre ne ressemble jamais exactement à ce que j'avais imaginé au départ. Car elle doit rester flexible et ouverte, tant dans sa structure que dans son sujet »

⁹⁵⁵ Entretien avec Jonas Burgert. Annexe, p. 11

Bien que les œuvres de Jonas Burgert ne se réfèrent explicitement à aucun film, certaines semblent toutefois faire écho à des séquences d'*Aguirre, la colère de Dieu* de Werner Herzog (1972) (fig.462) ou d'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979) (fig.463), deux œuvres explorant les dérives d'un « comportement instinctif, presque animal »⁹⁵⁶. D'autres toiles font (fig.464) apparaître des figures fantastiques qui évoquent visuellement des personnages issus de l'imaginaire littéraire et cinématographique, tels que Gollum dans *Seigneur des Anneaux* (fig.465) ou le *Mystery man* dans *Lost Highway* de David Lynch. Ce qui relie ces références disparates, c'est le sens qu'elles véhiculent : derrière leurs apparences anthropomorphes ou monstrueuses se dessine une force obscure, une énergie maléfique et destructrice. Lorsqu'elle s'articule à une idéologie, cette force peut mobiliser des populations entières et les pousser vers la catastrophe. C'est précisément ce que Hans Jürgen Syberberg a tenté de démontrer à travers sa *Deutsche Trilogie*⁹⁵⁷, où il interroge les mécanismes psychiques, mythologiques et culturels ayant conduit l'Allemagne à ses dérives les plus tragiques, et les traces laissées par le nazisme dans l'inconscient collectif allemand.

2.1. *Apocalypse Now* ou le « chaos » du monde

Librement inspiré du roman *Au cœur de ténèbres* (1899) de Joseph Conrad, *Apocalypse Now* sort à l'écran dans le contexte de la guerre du Vietnam, du mouvement hippie et de la révolution sexuelle. Il évoque la guerre de Vietnam sans pour autant être un film politique ni strictement un film de guerre. « Mon film n'est pas un film, il ne parle pas du Vietnam. C'est le Vietnam », déclarait Coppola lors de la conférence de presse à la sortie du film, insistant sur son caractère immersif. Le réalisateur voulait offrir au spectateur « une expérience cinématographique », qui restitue « un sens de l'horreur, de la folie, de la sensualité et du dilemme moral de la guerre du Vietnam ». En illustrant « autant de ses différentes facettes que possible », Coppola cherchait avant tout à « aller plus loin, jusqu'aux questions morales qui se cachent derrière toutes les guerres »⁹⁵⁸.

Contrairement à d'autres artistes ayant recours au procédé du parallélisme, Coppola a adopté dans son film une démarche inverse : partir du présent pour façonner un mythe

⁹⁵⁶ Entretien avec Jonas Burgert. Annexe, p. 10

⁹⁵⁷ *Hitler, a film from Germany* (1977), *Karl May* (1974) et Ludwig. *A requiem for a Virgin King* (1972)

⁹⁵⁸ COPPOLA, Francis Ford, «The most important thing I wanted to do in the making of *Apocalypse Now* was to create a film experience that would give its audience a sense of the horror, the madness, the sensuousness, and the moral dilemma of the Vietnam war. . . . I tried to illustrate as many of its different facets as possible. And yet I wanted it to go further, to the moral issues that are behind all wars ». Cité dans KINDER, Marsha, «The Power of Adaptation in *Apocalypse Now*», *Film Quarterly*, vol.33, hivers 1979-1980

universel.⁹⁵⁹ Cette approche résonne également dans d'autres films sur la guerre du Vietnam, tels que *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino (1978) ou *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick (1987). Comme l'a justement observé Alain Fleischer, ces œuvres, plutôt que de restituer fidèlement la réalité des combats, superposent des récits symboliques aux événements historiques, « au point de nous éloigner de sa vérité et de la masquer ».⁹⁶⁰ La guerre y est utilisée comme une métaphore, un terrain allégorique où se déploient des thèmes universels et intemporels, allant des combats intérieurs d'un être humain jusqu'à des batailles des civilisations humaines à différents moments de l'histoire.

Lors de son entretien avec la psychanalyste australienne Anouchka Grosse, Jonas Burgert a évoqué la scène finale d'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, où le capitaine Willard (Martin Sheen) exécute le colonel Kurtz (Marlon Brando), une séquence montée en parallèle avec celle du sacrifice rituel d'un buffle (fig.463).

« Nous voulons tuer, nous voulons aimer et nous voulons baiser et ainsi de suite. Nous avons tout cela en nous. Quand je le dis, je pense à ce film, [...] *Apocalypse Now*. A la fin, il est dans cette orgie de sang. C'est le même phénomène. Il prend ces pulsions de base et dit : « Ok, maintenant, fais-le ». C'est ce que mon père disait de la guerre »⁹⁶¹.

Le père de l'artiste, Hans Joachim Burgert (1928-2009), musicien classique expérimental (alias Achim Burg) et peintre, est né cinq ans avant l'arrivée au pouvoir Hitler. Un adolescent lorsque la guerre éclate, il a été appelé combattre sur le front, comme l'était aussi le père de Gerhard Richter. A son retour, il reste silencieux sur son expérience de la guerre. La musique et la peinture deviennent, pour Hans Joachim Burgert, les seuls langages capables de traduire son expérience vécue.⁹⁶² En 1947, il commence à prendre les cours de peinture auprès de Karl

⁹⁵⁹ Comme le souligne Pierre Sorlin, le réalisateur s'est servi de la guerre du Vietnam pour « évoquer un monde différent, fastueux ou brutal, aventureux ou plein de mystère, en tout cas éloigné des contraintes du présent », SORLIN, Pierre, « Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°2, avril-juin 1974, p.254 ; Selon le critique du cinéma américain Frank Tomasulo, à travers cette lecture mythologique, Coppola choisit de « blâmer tout le monde (et donc personne) pour les décisions politiques qui ont engendré le conflit »⁹⁵⁹, réalisant « un film à la fois anti-guerre et pro-guerre », TOMASULO, Frank P., *The Politics of Ambivalence : Apocalypse Now as Pro-war and Anti-war Film*, 2019

⁹⁶⁰ FLEISCHER, Alain, *Retour au noir : le cinéma et la Shoah : quand ça tourne autour*, Paris, Éditions Leo Scheer, 2016, p. 78

⁹⁶¹ « We also want to kill and we also want to love and we also want to fuck and so on. We have all these things. When I just said it, I thought about that movie about <...> *Apocalypse Now*. At the end he's in this blood rush orgy. It's the same phenomenon. He takes these basic drives and says, "Okay, now, do it." Then it feels like a drug », GROSSE, Anouchka, BURGERT, Jonas, "A conversation", [en ligne], <https://www.jonasburgert.de/text-videos/> [consulté le 2 octobre 2025]

⁹⁶² « He couldn't handle these scenes because he had experienced, for real, all of these things, this horror. He was a sixteen-year-old boy and he had seen people destroying each other, their arms and legs flying off. Imagine.

Schmidt-Rottluff, membre du groupe *Die Brücke*, dont les paysages et nus aux couleurs agressives et aux lignes obliques, avaient été qualifiés de « l'art dégénéré » par le régime nazi.

Lorsque son fil, Jonas Burgert étudie à l'Académie des Beaux-Arts (UdK) de Berlin entre 1991 et 1996, il se heurte souvent à la réticence envers la peinture figurative, un phénomène expérimenté par la majorité de ses confrères. « Si vous montriez des émotions, ils étaient comme, « Oh, ce n'est pas cool »⁹⁶³, se souvient l'artiste. L'héritage de la peinture expressionniste, transmis par son père, l'a grandement aidé à surmonter les défis formels auxquelles il était confronté durant cette période :

« J'ai beaucoup appris de lui parce qu'il avait appris cette façon de penser la peinture auprès de ces vieux expressionnistes. Aujourd'hui, dans les écoles d'art, on ne sait plus ce qu'il en est. J'ai eu beaucoup de chance de l'apprendre de mon père. Il pouvait me dire ce que signifiait une couleur froide et une couleur chaude. Que signifie la composition ? Que signifie le processus ? Et ainsi de suite. C'était une éducation très abstraite, d'une certaine manière. Il m'a dit : « Le contenu du tableau, c'est ton affaire. Discutons pour savoir si le tableau est suffisamment fort en tant que tel »⁹⁶⁴

Afin de comprendre l'importance de cette séquence finale d'*Apocalypse Now*, il convient de remonter à scène qui se déroule peu avant le massacre rituel du buffle et la mort du colonel Kurtz. Cette scène plonge le spectateur dans le temple cambodgien de ce dernier, devenu le refuge du colonel depuis plusieurs années. La caméra s'attarde sur sa table de chevet, où deux ouvrages retiennent l'attention : *The Golden Bough* (1890-1915) de James George Frazer, pilier de la religion comparée, et *From Ritual to Romance* de Jessie L. Weston. (fig.475)

There was a whole generation of people who survived and who had no help, psychologically, because they were seen as perpetrators. They were guilty. They had to process things internally; they didn't talk about it ». *Ibid.*

⁹⁶³ « J'ai étudié et peint des tableaux abstraits et des choses comme ça. Au bout d'un moment, j'ai pensé que la plupart des étudiants étaient impressionnés par cette discussion d'avant-garde. Cette discussion, cet art cool... la litote et ainsi de suite. Si vous montriez des émotions, ils étaient comme, "Oh, ce n'est pas cool". Je ne voulais pas être un artiste conceptuel. Je ne voulais pas être quelqu'un qui a une usine avec vingt personnes qui peignent des rayures ». Original : « I studied and painted abstract paintings and things like that. I thought, after a while, that most of the students were so impressed by this avant-garde discussion; this cool art... understatement and so on. If you showed emotions they were like, "Oh, that's not cool". I didn't want to be a conceptual artist. I didn't want to be somebody who has a factory with twenty people painting stripes », BURGERT, Jonas, « Entretien avec Anouchka Grose », [en ligne], <https://www.jonasburgert.de/2016/04/27/conversation-jonas-burgert-anouchka-grose/#more-475> [consulté le 2 octobre 2025]

⁹⁶⁴ « I picked up a lot from him because he'd learnt this way of thinking about painting from these old expressionists. If you go to art schools now they don't know it anymore. For me it was great luck to hear it from my father. He could tell me what it means to have a cold and a warm colour. What does composition mean? What does process mean? And so on. It was a very abstract education, in a way. He said, "The content of the painting is your business. Let's talk about whether the painting is strong enough as a painting ». GROSSE, Anouchka, *op.cit.*

Dans ce premier exemple, Frazer s'est intéressé notamment à la figure d'un « roi-prêtre »⁹⁶⁵, un souverain doté d'un pouvoir à la fois politique et religieux. Selon les anciennes coutumes et rituels⁹⁶⁶ étudiés par l'anthropologue, ce roi sacré devait être mis à mort de manière rituelle, soit « à la fin d'une période déterminée, soit à l'apparition des signes de faiblesse ou de maladie », mais en aucun cas de manière hasardeuse. Cette mise à mort, devait être effectuée par un successeur plus jeune, visant à préserver l'énergie sacrée du roi et, afin d'empêcher sa déchéance physique.⁹⁶⁷ Dans *Apocalypse Now*, la mise à mort de Kurtz par Willard incarne ce type de renversement symbolique. Coppola y propose une lecture ouverte, susceptible de plusieurs interprétations. Selon Christian Zemmer, cette séquence représente la mort symbolique de l'Amérique — « qui a perdu son âme »⁹⁶⁸ — au cours de la guerre du Viêt-Nam. Dans cette perspective, Willard, chargé d'éliminer Kurtz, apparaît comme l'incarnation de la nécessité d'une refondation de la société américaine. On y retrouve aussi des échos des théories freudiennes, rapprochées parfois des analyses rituelles de Frazer : le meurtre du Père y est lu comme une libération de l'oppression parentale et comme un passage vers l'émancipation adulte. Le colonel Kurtz, dans ce cadre, symbolise à la fois l'autorité oppressive et un passé de l'Amérique⁹⁶⁹ — tel que l'évoque Conrad — que la jeune nation semble vouloir à tout prix oublier. Cette lecture œdipienne est renforcée par les paroles de la chanson *The End* par le groupe The Doors qui accompagne la séquence finale : « Father ? / Yes son ? / I want to kill you / Mother, I want to fuck you ». Les deux derniers mots écrits dans la version originale ont été supprimés par la censure de celle officielle.

Le voyage de Willard le long du fleuve vietnamien s'apparente à une quête initiatique, à l'image des parcours mythologiques d'Ulysse, de Virgile, de Perceval, ou encore d'Anakin dans *Star Wars*. Ce voyage intérieur, élément clé du *monomyth* élaboré par Joseph Campbell,

⁹⁶⁵ D'après Frazer les « rois étaient vénérés <...> non seulement comme des prêtres, c'est-à-dire comme des intercesseurs entre l'homme et le Dieu, mais aussi comme des dieux eux-mêmes ». Original : « Kings were revered, in many cases not merely as priests, that is, as intercessors between man and god, but as themselves gods, able to bestow upon their subjects and worshippers those blessings which are commonly supposed to be beyond the reach of mortals, and are sought, if at all, only by prayer and sacrifice offered to superhuman and invisible beings. Thus kings are often expected to give rain and sunshine in due season, to make the crops grow, and so on », FRAZER, James Georges, *The Golden Bough*, 1890, p. 10

⁹⁶⁶ A l'exemple du prêtre-roi de Nemi, condamné à mourir de la main de son successeur, « roi-magicien », qui contrôle le vent et la pluie, « roi-prêtre » et « roi-dieu » incarnent la même figure, qui garantit la prospérité du royaume.

⁹⁶⁷ « L'homme-dieu doit être tué dès qu'il présente les symptômes d'une défaillance, et son âme doit être transférée à un successeur vigoureux avant qu'elle n'ait été sérieusement altérée par la menace de décadence ».

⁹⁶⁸ Christian Zimmer rappelle également le massacre de la villa Polanski et le meurtre de Sharon Tate, enceinte de huit mois, le 9 août 1969

⁹⁶⁹ ZIMMER, Christian, « Apocalypse Now » ou la faillite de l'histoire », *op.cit.*

symbolise une exploration de l'inconscient⁹⁷⁰. Ainsi, Willard, en exterminant Kurtz, est confronté à une facette obscure de lui-même, une « folie » que nous portons tous en nous,⁹⁷¹ une « folie » que Jonas Burgert dépeint dans ses toiles.

« J'ai beaucoup puisé dans les recherches sur la psychologie, des rituels, confie l'artiste. Depuis l'aube du temps il s'agit toujours des mêmes préoccupations, des mêmes espérances. J'essaye de créer des situations qui n'ont ni début ni fin. L'idée de l'intemporalité est ce qui m'intéresse le plus »⁹⁷², explique-t-il. C'est en particulier dans *Singt Sich* (fig. 461), œuvre monumentale de 3 m × 7 m, que se perçoivent des affinités avec la scène finale du film : on y lit un vortex infernal engloutissant mammifères géants, oiseaux et créatures fantastiques. L'œuvre renvoie aussi à l'univers infernal de *La Divine Comédie* de Dante et à certains épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide.

Lorsque dans notre entretien dans son studio à Berlin, nous revenons vers *Apocalypse Now*, le peintre affirme, sans exprimer l'envie de poursuivre la direction comparative : « J'aime ce genre de scènes dans les films. Mais ce n'est pas la raison pour laquelle j'ai peint ce tableau. Si j'ai parlé de ce film, c'est parce qu'il a rejoint ma réflexion sur ce comportement animal qui existe en nous, cette radicalité, cette folie »⁹⁷³. On peut aussi évoquer *Shining* (1980) de Stanley

⁹⁷⁰ Parallèlement à l'œuvre fondatrice de J.R.R. Tolkien, un autre intellectuel majeur du XXe siècle s'est intéressé à la fonction anthropologique et symbolique des mythes. Il s'agit de l'Américain Joseph Campbell, érudit passionné par les traditions orales amérindiennes, qui développe dans *The Hero with a Thousand Faces* (1949) — *Le Héros aux mille et un visages* — une théorie du *monomythe*. Inspirée à la fois de la psychanalyse jungienne et de la mythologie comparée, cette notion repose sur l'idée d'un schéma narratif universel, issu d'un inconscient collectif partagé par les civilisations à travers les âges.

L'ouvrage de Campbell, tout comme ceux de Mircea Eliade publiés la même année — notamment *Le Mythe de l'éternel retour* —, s'inscrit dans la tradition de l'anthropologie religieuse inaugurée par James George Frazer dans *Le Rameau d'or* (1911), ainsi que dans les travaux d'histoire comparée d'Arnold Toynbee (*A Study of History*, 1934). Ces auteurs cherchent à mettre au jour les structures récurrentes qui sous-tendent les récits religieux et mythiques à travers les cultures, révélant des constantes anthropologiques dans la manière dont les sociétés pensent l'origine, la transformation, la mort et la rédemption. Campbell emprunte le terme *monomythe* à James Joyce, mais le systématise en un canevas tripartite : le départ, l'initiation et le retour du héros. Ce parcours initiatique, décliné à travers d'innombrables récits mythologiques, constitue selon lui une matrice narrative universelle, à la fois accessible au grand public et suffisamment riche pour permettre des lectures savantes. Le mythe, selon Campbell, devient ainsi un outil de médiation entre la culture savante et la culture populaire, à travers des récits simples mais polysémiques.

À partir des années 1980, cette structure mythique est reprise dans l'industrie cinématographique hollywoodienne, notamment par Christopher Vogler, consultant et scénariste, qui formalise une méthode d'écriture fondée sur les principes du *Hero's Journey* dans *The Writer's Journey* (1992). Son manuel, devenu une référence dans les écoles de scénario, propose une lecture pragmatique de Campbell à destination des narrateurs contemporains. S'il a souvent été reproché à cette approche sa simplification excessive, la passivité supposée de son héros ou son adhésion implicite à une vision transcendante de l'histoire, elle n'en demeure pas moins une grille d'analyse incontournable pour comprendre la structure de nombreux récits cinématographiques contemporains.

⁹⁷¹ CARON, André, « C'est (toujours !) l'Apocalypse. Les trois fins d'Apocalypse now », *Séquences*, n°166, septembre-octobre 1993

⁹⁷² Entretien avec Jonas Burgert. Annexe, p. 10

⁹⁷³ *Op.cit.*, p.11

Kubrick, adaptation de Stephen King, où l'épouvante mêle grotesque et horreur, tout en soulevant des questionnements présents dans l'œuvre de nombreux « *mythmakers*⁹⁷⁴ » : Dostoïevski, Flaubert, Tolkien ou Coppola.

Lors de cet entretien, Jonas Burgert évoque également *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) de Werner Herzog, film qui raconte l'histoire de Lope de Aguirre, un conquistador espagnol du XVI^e siècle en quête de l'Eldorado (fig.462). « Lorsqu'ils arrivent en Amérique depuis l'Espagne, commente le peintre l'une des séquences du films, ils s'aventurent dans la jungle. À la fin, Klaus Kinski est assis sur un radeau entouré de singes. Ce n'est pas tant le film lui-même qui m'a impressionné, mais le sujet qu'il aborde, un sujet que l'on retrouve dans différents œuvres et différents médiums »⁹⁷⁵.

2.2. Le *Mystery Man*

Dans les tableaux *Tat markiert* (2009), (fig.464) *Suchter* (2013) (fig.466) ou *Hirnzwirn* (2015) (fig.467), les vivants côtoient des morts, des oiseaux fantastiques, des poissons géants, des Indiens Hopis et des monstres évoquant visuellement Gollum, le personnage de la trilogie de Peter Jackson incarnant un esclave maléfique, consumé par son désir de vengeance contre une existence misérable (fig.465). Les spécialistes de Tolkien ont d'ailleurs établi un parallèle entre Gollum et Caliban de Shakespeare⁹⁷⁶, tous deux décrits comme des « serviteurs-esclaves » animés par un « un désir criminel ». ⁹⁷⁷ On pourrait également penser à « l'homme d'en bas »⁹⁷⁸, décrit par Victor Hugo dans *Les Misérables*, ou encore aux figures des romans de Dostoïevski et Gogol.

⁹⁷⁴ Le terme *mythmakers* (litt. « faiseurs de mythes ») trouve son origine dans la tradition grecque des *mythopoiot*, désignant les poètes qui façonnaient des récits fondateurs, comme Homère ou Hésiode. Dans le monde anglo-saxon, l'expression émerge au XIX^e siècle dans la critique littéraire et culturelle pour qualifier des écrivains tels que William Blake, T. S. Eliot ou James Joyce, dont les œuvres mobilisent ou réinventent des structures mythologiques profondes. À partir des années 1950, des penseurs comme Joseph Campbell ou Northrop Frye en ont élargi l'usage dans le cadre des études culturelles et psychanalytiques, désignant par là des créateurs capables de produire des récits à portée universelle. L'expression est ensuite passée dans le champ du cinéma et des littératures de genre (science-fiction, fantasy), appliquée à des figures comme George Lucas, Stanley Kubrick ou Stephen King, pour souligner leur aptitude à reformuler des archétypes anciens dans un langage narratif contemporain

⁹⁷⁵ Entretien avec Jonas Burgert. Annexe, p. 11

⁹⁷⁶ CROFT, Janet Brennan, *Tolkien and Shakespeare, Essays on Shared Themes and Language*, Jefferson, N.C.: McFarland, 2007

⁹⁷⁷ BRETEAU, Jean-Louis, « Un être visqueux » : Gollum est-il un avatar de Caliban ? », *Caliban*, n° 52, 2014

⁹⁷⁸ SMADJA, Isabelle, *Le Seigneur des anneaux ou la tentation du mal*, Paris, Presses universitaires de France, 2002. « L'homme d'en bas » est une expression qu'elle emprunt chez Pierre Macherey au sujet de la littérature du XIX^e siècle.

Pour Jonas Burgert, cependant, qui ne revendique aucune de ces références,⁹⁷⁹ cette créature récurrente dans son œuvre incarne avant tout une « idée purement énergétique »⁹⁸⁰, un esprit de transformation à la croisée de l’animalité et de l’humanité.

Dans des œuvres comme *Eden Geist fressen* (2005) (fig. 471), *Lotsucht* (2007) (fig. 469) ou *Anfrass* (2017) (fig. 471), un personnage mystérieux observe impassiblement le chaos qui se déploie autour de lui. Il renvoie aux figures énigmatiques du cinéma de David Lynch — marquées par une apparence singulière et un langage déconcertant —, telles que le Mystery Man de *Lost Highway* (1997) ou la voisine d’*Inland Empire* (2006) (fig. 468, 470, 472). À la manière des créatures fantastiques, ces personnages incarnent les refoulements des protagonistes qu’ils affrontent. Ils relèvent aussi du concept freudien du *Unheimlich* — « l’inquiétante étrangeté » — décrit comme l’angoisse provoquée par ce qui est à la fois familier et étranger.

Chez Burgert, ce personnage véhicule un archétype similaire. Dans *Eden Geist fressen* (2005) (fig. 471), il se tient immobile, vêtu d’un costume immaculé, son visage blême et son maquillage d’arlequin. Tandis que tout s’effondre autour de lui —papiers peints tombant des murs, liquide noir se répandant sur le sol, un homme au torse rouge suspendu au plafond ramasse un pot de fleur duquel jaillit une barre noire —il demeure d’un calme étrange, semblant être l’auteur présumé de ce chaos. Dans *Lotsucht*, il apparaît vêtu d’un costume-cravate et portant un masque, se tenant derrière un bateau prêt à partir, tandis que la scène se passe dans un bâtiment vidé. Enfin, dans *Anfrass*, il préside une table, vêtu de la même manière, mais cette fois dans un décor apocalyptique où règne le chaos digne de la pire partie de la Bible : des créatures monstrueuses déchirent une nappe blanche, entraînant tout dans un vortex infernal.

Tout en défendant une mythologie personnelle apparemment dépourvue de références cinématographiques, le peintre a reconnu son admiration pour l’œuvre de David Lynch, qu’il considère comme un cinéaste en marge des conventions hollywoodiennes dominantes. De

⁹⁷⁹ Jonas Burgert : « J’ai toujours été intéressé par la réalisation de films, mais mes peintures n’ont pas été particulièrement influencées par le cinéma. Je n’ai jamais peint en me basant sur des films. Pour moi, il s’agit plutôt d’exprimer l’idée d’un esprit radicalement libre, d’un comportement instinctif, presque animal », dans Entretien avec l’artiste. Annexe, p. 10

⁹⁸⁰ *Ibid.*

même, Stéphane Pencreac'h,⁹⁸¹ ou Luc Tuymans,⁹⁸² ont évoqué lors de nos entretiens une approche formaliste singulière et la puissance visuelle du cinéaste américain, qu'ils attribuent à sa formation initiale de peintre.

Plus que d'autres références, l'iconographie singulière des tableaux de Jonas Burgert, tout comme celle de Neo Rauch ou de Simon Pasiëka, puise dans l'histoire de l'Allemagne et dans la mythologie germanique, dans sa tradition visuelle avec Grünewald, Dürer, et Friedrich, littéraire et philosophique avec les frères Grimm, Thomas Mann, Schopenhauer ou Nietzsche ou musicale avec Bach, Beethoven, Wagner ou Stockhausen.

Au cinéma, on pense à Hans-Jürgen Syberberg et à sa *Deutsche Trilogie*⁹⁸³, dans laquelle le réalisateur retrace l'histoire allemande à travers trois figures emblématiques de leur époque — Louis II de Bavière, l'écrivain de romans d'aventure Karl May, et Adolf Hitler. Syberberg met en scène leurs obsessions et leurs dérives, profondément enracinées dans la « mentalité allemande »⁹⁸⁴ collective, ainsi que le pouvoir d'influence qu'ils ont exercé sur le peuple. Dans *Hitler, un film d'Allemagne*, conçu comme une mise en scène théâtrale, Hitler n'apparaît pas comme un « personnage réel », mais comme « une construction intellectuelle (*geistiges Prinzip*) »⁹⁸⁵. Il est tour à tour représenté par des marionnettes, des figures allégoriques ou incarné par d'autres personnages, comme un directeur de cirque coiffé d'un chapeau de magicien, suggérant le pouvoir d'illusion et de manipulation. « Hitler avait des fantasmes comme Ludwig, mais ses fantasmes ont causé une catastrophe, perverti notre humanisme, dit Hans-Jürgen Syberberg dans un entretien avec Jacques Siclier. Après avoir été fiers de lui, les Allemands en ont honte. Ils le refusent en tant que représentant de leurs rêves, de leurs désirs secrets ». ⁹⁸⁶(fig.473, 474)

⁹⁸¹ Entretien avec Stéphane Pencreac'h : « David Lynch, [...] pour ma génération, c'était quelque chose d'incroyable. Il a complètement fragmenté la narration. À l'époque où je travaillais on parlait beaucoup de la modernité. Mais qu'est-ce que c'est la modernité ? Essayer de faire quelque chose qui n'a pas été fait avant, pas au sens historique, mais au sens actif. Ce n'est pas parce que vous changez la couleur que c'est nouveau. Il y avait donc chez Lynch, une énorme modernité dans la manière de raconter une histoire, de générer les plans. On a tous en tête ses plans qui viennent d'ailleurs des tableaux... Dans *Blue Velvet* il y a une scène avec un type qui est mort debout. C'est du pur formalisme et c'est exactement ce qui se passe dans la peinture ». Annexe, p. 30

⁹⁸² Entretien avec Luc Tuymans : « J'ai appris que Lynch était un cinéaste américain seulement après avoir vu son *Blue Velvet*. Auparavant, quand j'ai vu ses *Eraserhead*, *Elephant man*, je pensais que c'était un cinéaste anglais. Il a une manière particulière de filmer, qui ne ressemble pas à celle de cinéastes hollywoodiens. Et aussi cette intelligence quasi-physique dans la manière de travailler le temps, l'image, le montage, de montrer la violence ». Annexe, p. 43

⁹⁸³ *Hitler, a film from Germany* (1977), *Karl May* (1974) et *Ludwig. A requiem for a Virgin King* (1972)

⁹⁸⁴ SICLIER, Jacques, « Un entretien avec Hans-Jürgen Syberberg. « Hitler, un film d'Allemagne », *Le Monde*, 9 juin 1987, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/06/09/un-entretien-avec-hans-jurgen-syberberg-hitler-un-film-d-allemande_3128768_1819218.html [consulté le 2 octobre 2025] ⁹⁸⁵ PICANDET, Lucie, « Entretien avec Hans-Jürgen Syberberg. Espace de la mémoire », *Debordements*, 3 mai 2015, [en ligne], <https://debordements.fr/Hans-Jurgen-Syberberg/> [consulté le 2 octobre 2025]

⁹⁸⁶ SICLIER, Jacques, *op.cit.*

Le Hitler de Syberberg, le *Mystery Man* de l'univers de David Lynch ou encore ces figures masculines énigmatiques, impassibles au cœur d'univers apocalyptiques dans les toiles de Jonas Burgert incarnent à la fois les angoisses archaïques de l'humanité et les fantômes de personnages historiques terrifiants. Après avoir semé la terreur dans le monde réel, ces figures resurgissent sous des formes grotesques et allégoriques, provoquant à la fois le rire et la peur. Comme l'écrivait Karl Marx, reprenant une idée de Hegel⁹⁸⁷ sur la répétition de l'histoire : « Les grands faits et personnages de l'histoire universelle se répètent [...] deux fois [...] la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce »⁹⁸⁸.

3. Ali Banisadr. La peinture d'Anthropocène

3.1. Apocalypse selon Andreï Tarkovski

L'Apocalypse est un thème profondément enraciné dans les textes bibliques est régulièrement mobilisé par les artistes occidentaux pour représenter les grandes tragédies de leur temps. Le cinéaste Andreï Tarkovski est l'un de ses artistes. A travers son œuvre, il élabore une réponse poétique aux violences de l'Histoire, articulée autour de deux échappatoires possibles : le rêve et l'art.

Pour Ali Banisadr, les films d'Andreï Tarkovski constituent avant tout une succession de cadres d'une grande puissance poétique et visuelle : « Vous pouvez faire une pause à n'importe quel moment, et vous avez une œuvre d'art! »⁹⁸⁹, affirme-t-il. Toutefois, la relation qu'il entretient avec l'œuvre de Tarkovski dépasse la simple admiration esthétique. Si la saturation visuelle des toiles d'Ali Banisadr semble, à première vue, contredire l'« esthétique de la lenteur »⁹⁹⁰ qu'Antoine de Baecque associe au cinéma de Tarkovski, une convergence apparaît entre les deux artistes. Tous deux explorent, par leurs langages respectifs, le motif de l'Apocalypse et la nostalgie de l'exil. Tarkovski, en représentant les horreurs de la Seconde Guerre mondiale ou en méditant sur la douleur de l'éloignement, a souvent puisé dans la peinture occidentale — notamment Dürer et Bruegel — des images qui ont nourri, également, l'imaginaire visuel d'Ali Banisadr.

⁹⁸⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'Esprit* (1807) et *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (1837)

⁹⁸⁸ MARX, Carl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852)

⁹⁸⁹ Ali Banisadr, Entretien : “As for Tarkovsky, I find his films to be very poetic and meaningful, his visual imagery is outstanding, you can basically pause at any moment, and you have an artwork!”

⁹⁹⁰ DE BAECQUE, Antoine, *Andrei Tarkovski*, Paris, Éditions de l'Etoile : Cahiers du cinéma, 1989

A l'approche de l'année 1500, lorsque l'Europe était plongée dans les croyances apocalyptiques, ravagée par des guerres religieuses et l'épidémie de peste, Dürer réalise une série de quinze xylographies inspirées de l'Apocalypse de Saint-Jean, qu'il publie sous forme de livre, explorant ainsi la technique de diffusion la plus moderne pour son époque : l'imprimerie. L'une des gravures du recueil, *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* représente le galop infernal des cavaliers démoniaques exterminant « par l'épée, par la faim, par la peste et par les fauves de la terre » (fig.476). Cinq siècles plus tard, les œuvres de Banisadr imaginent une Apocalypse du XXI^e siècle, ravagée par des guerres, des révolutions, des catastrophes naturelles et la pandémie de COVID-19 (fig.477).

Tarkovski, comme Banisadr à son époque, fait appel à cette gravure visionnaire de Dürer pour évoquer le nazisme dans *L'enfance d'Ivan* (1962). Ce premier long métrage⁹⁹¹ dépeint la Seconde Guerre mondiale, non pas par la reconstitution des scènes de batailles ou l'héroïsme triomphant, mais à travers le regard d'un orphelin de douze ans devenu éclaireur pour l'armée soviétique. Dans l'une des séquences, qui se déroule dans la crypte en ruines d'une cathédrale détruite par les bombardements, le fantassin Galtsev montre à Ivan un recueil de gravures de Dürer. « Un peintre allemand ? » s'étonne Ivan. Pour lui, c'est inconcevable : les Allemands, qu'il associe uniquement aux nazis, brûlent des livres. L'idée qu'il puisse exister parmi eux des peintres ou des écrivains lui semble tout simplement impossible (fig.478).

Quant à Bruegel, la référence à ses « Quatre saisons » revient dans plusieurs films de Tarkovski — notamment *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972) et *Le Miroir* (1974). Le peintre flamand, actif au XVI^e siècle dans une Flandre soumise à l'autorité des Habsbourg, a, à l'instar de son prédécesseur Jérôme Bosch, représenté des mondes peuplés de thèmes universels : la foi, la grandeur de la nature et les passions humaines (fig. 479–480). Dans ses vues panoramiques « à vol d'oiseau » — en termes cinématographiques, des prises de vue en plongée — qui dévoilent des paysans réduits à de minuscules silhouettes absorbées par leur routine quotidienne — Tarkovski y voit « quelque chose de très russe »⁹⁹². « Le naïf américain observe le ciel, tandis que le Russe se transporte dans le ciel, d'où il regarde la terre », disait-il. Dans plusieurs de ses films, il marie avec subtilité les traditions du paysage russe et celles de l'Occident, de Pieter Bruegel l'Ancien à Caspar David Friedrich.

⁹⁹¹ Adaptation cinématographique d'une nouvelle *Ivan* de Vladimir Bogomolov

⁹⁹² « Il y a quelque chose de très russe dans la façon dont les tableaux [de Bruegel] ont toujours une action parallèle », a déclaré un jour Tarkovski au critique Michel Ciment, « avec de nombreux personnages qui s'affairent chacun de leur côté », dans CHEN, Min, « As Seen on « Solaris » : a 16-th Century Masterpiece in Space », *Artnet*, 17 mai 2024, [en ligne], <https://news.artnet.com/art-world/as-seen-on-solaris-tarkovsky-bruegel-2453923> [consulté le 2 octobre 2025]

C'est dans une séquence d'*Andrei Rublev* (1966) — un film cité par Ali Banisadr lors de notre entretien⁹⁹³ — que Tarkovski « transporte » littéralement ses personnages « dans le ciel ». Il s'inspire ici du tableau de Bruegel *Chasseurs dans la neige* (1565), qui représente un groupe de chasseurs rentrant d'une expédition, avec un village hivernal qui s'étend devant eux. (fig.480) Dans une des séquences d'*Andreï Roublev*, Tarkovski filme la construction d'une cloche de monastère exécutée par des ouvriers sous la direction du peintre d'icônes et moine du XV^e siècle (canonisé en 1988). À un moment donné, la caméra s'élève progressivement et offre une vue panoramique qui rappelle certains tableaux de Bruegel : les ouvriers, réduits à de petites silhouettes, semblent écrasés par l'immensité du paysage hivernal. Bien que Roublev n'ait aucune compétence en métallurgie, sa foi opère comme un miracle : il parvient à mobiliser les ouvriers en les convainquant qu'il détient le secret de la réussite. Chez Tarkovski, cette foi renvoie aussi à la condition de l'artiste — une ferveur capable d'affronter la bureaucratie et l'idéologie oppressives.

3.2. Ali Banisadr, peintre d'« écosystèmes »

Outre ces références picturales communes, Ali Banisadr partage avec Tarkovski une fascination pour la création des mondes utopiques.⁹⁹⁴ Chez Tarkovski, ces mondes sont nourris par la poésie et la littérature russes, marqués par son exil, sa foi chrétienne et son profond attachement à la terre natale. Banisadr, pour sa part, cherche à bâtir un « écosystème complet »,⁹⁹⁵ où l'homme et ses passions liti s'inscrivent dans un équilibre fragile avec les éléments naturels.

Les « quatre éléments »⁹⁹⁶ — air, feu, eau et terre — occupent une place centrale dans les œuvres des deux artistes. Tarkovski, ayant fait des études en géologie avant de se tourner vers le cinéma, possédait une connaissance empirique de la terre. Chez Tarkovski se déploie une réflexion profonde qui anticipe ce que l'on appellera, à partir des années 2000, l'Anthropocène

⁹⁹³ Ali Banisadr : « J'aime particulièrement *Andrei Rublev*, qui me rappelle beaucoup les peintures de Brueghel et je sais que Tarkovski s'intéressait beaucoup à ce type d'art ». Annexe, p. 6

⁹⁹⁴ Ali Banisadr : « Je vous laisse avec cette citation de Tarkovski que j'ai toujours adorée : "Les réalisateurs de films peuvent être divisés en deux catégories : ceux qui cherchent à imiter le monde qui les entoure — à recréer le monde qui les entoure — et ceux qui créent leurs propres mondes." Annexe, p. 7

⁹⁹⁵ « I am interesting in world building. I want to create an entire ecosystem », dans "Ali Banisadr : The Changing Past", *Victoria Miro channel*, 19 janvier 2024, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=cXUBm1PL-18> [consulté le 2 octobre 2025]

⁹⁹⁶ Dans le documentaire sur le cinéaste russe, Chris Marker revient sur l'importance de quatre éléments — l'air, l'eau, le feu et le ciel —, dans le cinéma de Tarkovski.

⁹⁹⁷: une nouvelle époque géologique marquée par la domination humaine sur la nature et par la responsabilité de l'homme dans les dégradations écologiques et climatiques de la planète.

« Nous avons créé une civilisation qui menace d'anéantir l'humanité »⁹⁹⁸, écrit Tarkovski. En utilisant des plans-séquences prolongés et des ralentis pour filmer la pluie, les rivières ou le ciel, il s'inscrit dans une démarche similaire à celle de Michelangelo Antonioni en Italie ou Ingmar Bergman en Suède, réalisateurs qui chacun, à sa manière, cherchaient contrer la montée de l'industrialisation et du capitalisme, phénomènes détournant leur attention des ressources naturelles et de leurs besoins vitaux. Les toiles de Banisadr prolongent cette interrogation : elles esquissent les conséquences et scénarios possibles des choix humains. « Dans mon travail, il n'y a jamais de héros », affirme-t-il. « Dans mon travail, il n'y a jamais de héros. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt l'idée d'animisme », explique l'artiste, faisant référence à un épisode du poème *Gilgamesh* où le héros tue Humbaba, le gardien de la forêt de cèdes. « Lorsque Gilgamesh le tue, tout bascule. Ce geste va à l'encontre des lois divines qui régissent le monde, et tout commence à s'effondrer. Pour moi, tout est important : les arbres, les figures, les hybrides, la terre, le ciel, l'air »⁹⁹⁹, poursuit Banisadr.

Bien qu'il ne considère jamais ses tableaux comme paysages, préférant les décrire comme des « paysages de l'esprit »¹⁰⁰⁰ ou des « scène de théâtre » où s'entrelacent rêves, souvenirs et passion humaines,¹⁰⁰¹ ses premières toiles laissaient encore deviner un ciel bleu et un sol vert. La nature, bien que dissimulée derrière des foules préoccupées par les migrations et les guerres, laissait entrevoir un espoir : celui de voir les conflits s'évanouir pour respirer à nouveau un air pur et contempler la lumière du soleil.

⁹⁹⁷ Le terme est employé pour la première fois en 1995 par le Prix Nobel de chimie Paul Crutzen. Provient de la double racine grecque *ἄνθρωπος*, qui signifie « être humain » et *καινός*, c'est-à-dire « nouveau », « récent ». Mais sa datation est controversée — « on peut situer l'événement au Néolithique comme à la fin du XVIII^e siècle », l'âge d'Anthropocène est généralement considérée à partir des années 1950. dans ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde*, Paris, La Découverte, 2019, p.25

⁹⁹⁸ TARKOVSKI, Andreï, *Le Temps Scellé : de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Éditions de l'Étoile : Cahiers du cinéma ; diffusion Seuil, 1989, p. 216-217

⁹⁹⁹ "Gilgamesh is supposed to be a hero, but he's a failed hero looking for immortality," said Banisadr. "He's going after the monster Humbaba who lives in the forest, to kill him, but he is the monster himself because all Humbaba is doing is protecting the forest from anybody cutting down trees. When Gilgamesh kills him, that goes against the divine rule of the world and everything starts to fall apart. In my work there is never a hero-it's more about the idea of animism. I feel like everything is important: trees, figures, hybrids, earth, sky, air. All of these things are important because they're all energy." *Galerie Thaddeus Ropac*, en ligne, <https://ropac.net/online-exhibitions/89-ali-banisadr-return-to-mother/> [consulté le 2 octobre 2025]

¹⁰⁰⁰ Ali Banisadr, « Ce ne sont ni paysages, ni intérieurs, ni extérieurs. Ce sont des paysages de l'esprit » « There are not landscapes, there are not inside, there are not outside. Sort of mindscapes ». *Ibid.*

¹⁰⁰¹ Ali Banisadr « Je ne vois pas mes tableaux comme des paysages, mais plutôt comme une scène de théâtre. Il y a ces différents fonds plats de scènes qui occupent les tableaux, puis ces personnages costumés qui jouent ma pièce ». "I see my paintings not as landscapes, but more as a theatrical stage. You have these different flat backgrounds of stages that occupy the paintings and then you have these costumed figures, acting out my play », *Galerie Thaddeus Ropac*, en ligne, *op.cit.*

Cet espoir était illusoire. A partir de 2020, l'œuvre d'Ali Banisadr évolue vers une saturation totale de l'espace pictural, où le soleil et la verdure n'ont plus leur place. Le peintre explore des nuances de plus en plus sombres, traduisant un désespoir et une prise de conscience du monde dans son état actuel. Ce désespoir trouve une résonance dans les films d'animation d'Hayao Miyazaki, l'un des réalisateurs préférés d'Ali Banisadr. Ses univers magiques, peuplés des créatures fabuleuses, racontent, comme les peintures du peintre iranien, l'histoire d'une humanité obsédée par les guerres et la quête de domination.

3.3. Les mondes de Miyazaki

Issu d'une famille dont le père était directeur d'une usine produisant des pièces aéronautiques utilisées pour les avions de guerre, Miyazaki avait quatre ans lorsque la première bombe atomique a frappé Hiroshima. Comme pour Banisadr, son enfance a profondément marqué son œuvre, où des motifs autobiographiques se sont mêlés à des réflexions sur l'état du monde, offrant parfois des solutions utopiques aux problèmes de l'ère d'Anthropocène.

À première vue, ses univers colorés et baignés de lumière, peuplés de créatures fantastiques et de forêts vivantes, peuvent évoquer des récits merveilleux ; mais ils se révèlent rapidement comme des miroirs symboliques du monde, ravagé par les guerres, les cataclysmes et les destructions environnementales provoquées par l'avidité humaine — qu'elle vise des conquêtes territoriales, spatiales ou technologiques.

Dans *Nausicaä de la Vallée du Vent* (1984), une forêt toxique est protégée par des insectes géants, créant une atmosphère irrespirable pour les humains. La princesse Nausicaä tente de sauver le monde (fig.482). La séquence où elle traverse, armée et camouflée comme une guerrière, la jungle envahie de gaz toxiques et d'insectes mutants, évoque visuellement, par ses couleurs et formes, le tableau *Only Breath* (2020), peinte pendant la pandémie de COVID-19 (fig.483). Dans cette œuvre, on distingue un profil anthropomorphe, dont les épaules sont couvertes d'une tunique et la tête protégée par un masque en forme de bec, rappelant l'image d'un médecin de peste. Est-il en train de lutter contre la maladie et d'en sortir, ou est-il déjà consumé par celle-ci ? Réalisée en 2020, cette toile traduit les angoisses de l'époque, marquée par la pandémie, les débats autour des vaccins, les confinements successifs, mais aussi les tensions liées à *Black Lives Matters*.

Lors de notre entretien, Ali Banisadr évoque *Le Château ambulant* (2004)¹⁰⁰² de Hayao Miyazaki, film qui l'a profondément marqué par sa manière poétique et symbolique de traiter des événements contemporains (fig. 484). Opposé à toute forme de nationalisme destructeur, le pacifisme de Miyazaki transparaît dans ses héros — souvent de jeunes personnages rêveurs, courageux et dotés d'une force extraordinaire : Chihiro (*Spirited Away*, 2001), Nausicaä (*Nausicaä of the Valley of the Wind*, 1984) ou les orphelins Sheeta et Pazu de *Le château dans le ciel* (1986), qui affrontent des puissances militaires pour détruire Laputa, une forteresse volante utilisée comme base militaire. Le vocabulaire visuel du peintre iranien diffère cependant radicalement de l'univers du réalisateur japonais. Banisadr n'y représente jamais de figures entières ni de visages pleinement lisibles : il n'y a ni héros ni méchants identifiables. Cette absence d'anthropomorphisme n'est pas le produit d'une quelconque censure des images en vigueur dans les pays islamiques, mais une option formelle visant à rendre l'instabilité et l'ambiguïté du monde. En effet, l'Iran est historiquement une terre de miniatures persanes, auxquels Banisadr fait souvent référence.

Selon l'artiste, cette approche reflète plutôt une vision animiste. Dans ses tableaux, les forces et les esprits de la nature, devenus destructeurs sous l'influence humaine, occupent une place centrale. On retrouve cette idée des œuvres comme *SOS* ou *Red* (fig.487), réalisées en 2020, alors que des incendies gigantesques ravageaient la Californie, la côte étasunienne devenue le premier lieu de refuge de la famille de Banisadr dans les années 1980. L'actualité politique transparaît dans *The Rise of the Blond* (2016) (fig.415), une réaction à l'élection de Donald Trump, tandis que *The Messenger* (2021) (fig.488) s'inspire des avancées en biologie, notamment du vaccin à ARN développé pour lutter contre la pandémie de COVID-2019. Comme chez Miyazaki, les œuvres de Banisadr restituent des forces et des vibrations que ni la figuration humaine ni le langage ne parviennent pleinement à exprimer. Elles offrent une révélation sur le monde. On ne peut que partager le regret exprimé un jour par le réalisateur japonais : « Le cinéma ne montre aucune solution, seulement des problèmes insolubles ».¹⁰⁰³

¹⁰⁰² Adaptation libre du roman *Le Château de Hurler* de Diana Wynne Jones (1986)

¹⁰⁰³ Hayao Miyazaki dans le documentaire de Léo Favier *Miyazaki, l'esprit de la nature* (2022), [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=X9cPuHTVlsU> [consulté le 2 octobre 2025]

4. Marc Desgrandchamps. Paysages de disparition ou de survie

Symbole de puissance, la bombe atomique devient un instrument de propagande et un marqueur de rivalité entre États. À Les XX^e et XXI^e siècles ne manquent pas d'explosions spectaculaires : le bombardement d'Hiroshima et Nagasaki en 1945, l'implosion de la centrale nucléaire de Tchernobyl en 1986, les attentats contre le World Trade Center à New York en 2001, ou encore la catastrophe nucléaire de Fukushima en 2011. À cela s'ajoutent les images des essais nucléaires, dont l'impact réel sur les victimes touchées par les radiations est souvent négligé.

Le réarmement nucléaire et la mise en place de la « dissuasion nucléaire », par les États-Unis et l'URSS durant la guerre froide, ont produit une angoisse collective diffuse, que le cinéma n'a cessé de décliner en scénario possibles. *Le Dernier Rivage* de Stanley Kramer (1959), *La Jetée* de Chris Marker, *Stalker* d'Andreï Tarkovski ou *L'Eclipse* (1962) de Michelangelo Antonioni projettent le spectateur dans des paysages apocalyptiques, dans des moments « avant » ou « après » la catastrophe, sans jamais dévoiler frontalement l'explosion elle-même. Plutôt que des désastres soudains, spectaculaires et violents, le concept de « catastrophe lente »¹⁰⁰⁴ désigne une menace diffuse, inscrite dans la durée, comme la peur d'une apocalypse nucléaire susceptible de frapper la planète sans préavis.

Les tableaux de Marc Desgrandchamps explorent ces formes de « violence neutre », d'« implosives » : une violence dépourvue des gestes archaïques du combat mais tout autant destructrice¹⁰⁰⁵ Le tableau *Gradiva* (2008) porte l'inscription « Au dernier rivage », renvoyant explicitement au film *On the Beach* (1959) de Stanley Kramer (fig. 498). Réalisé au moment de la « coexistence pacifique », période de détente éphémère des tensions nucléaires entre les deux blocs le film de Kramer situe son récit à Melbourne en 1964, peu après l'annonce d'une guerre nucléaire mondiale dont la contamination radioactive scelle l'extinction prochaine de toute vie terrestre. Kramer n'y montre ni explosions ni violences spectaculaires. Il dépeint les derniers jours d'un couple — Gregory Peck et Ava Gardner — qui, tout en sachant leur mort imminente, continuent de se promener, de dîner au restaurant et de danser. Cette image paradoxale d'un temps suspendu amène Jean de Baroncelli à voir dans le film « une fresque apocalyptique correspondant, sur le plan cinématographique, à ce qu'est *Guernica* de Picasso

¹⁰⁰⁴ PUECH, Michel, « Les catastrophes lentes », *Le Portique*, 10 avril 2009, [en ligne] <http://journals.openedition.org/leportique/2003> [consulté le 3 octobre 2025]

¹⁰⁰⁵ « La dissuasion exclut la guerre — violence archaïque des systèmes en expansion. La dissuasion, elle, est la violence neutre, implosive, des systèmes métastables ou en involution ». BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 57

sur le plan pictural »¹⁰⁰⁶. Pour Marc Desgrandchamps, *Le Dernier rivage* devient ainsi « une métaphore d’une précarité hédoniste qui pourrait ressembler à nos vies, parfois » : « Ils vont à la plage, se promènent dans les bois, élèvent leurs enfants, dînent au restaurant, dansent, travaillent, tombent amoureux. En bref, ils vivent et même s’étourdissent, en donnant cette impression d’oubli de l’échéance qui s’approche. »¹⁰⁰⁷

Les paysages de Desgrandchamps sont eux aussi empreints de ces signes annonciateurs d’une « ère apocalyptique »¹⁰⁰⁸. Il paraît qu’ils montrent le monde soit juste avant, soit juste après une catastrophe. Les visions d’une « catastrophe lente »¹⁰⁰⁹ se retrouvent également dans la peinture de Simon Pasiëka, qui imagine des scènes post-apocalyptiques teintées d’une ironie désabusée : « Quand Poutine lancera la bombe atomique, voilà ce qui restera du monde... »¹⁰¹⁰. (fig. 500). Ses figures adolescentes et androgynes évoquent tant les jeunes héros de *L’Enfance d’Ivan* (1962) de Tarkovski que les personnages peints par Kuzma Petrov-Vodkin (fig. 501–502). En 2011, *Melancholia* de Lars von Trier réactualise ce motif apocalyptique imaginant l’approche d’une planète susceptible d’anéantir la Terre. Inspiré par ce film, Eric Fischl entreprend en 2020, pendant la pandémie de COVID-19, la série *Meditations on Melancholia*. Délaissant la banlieue américaine — décor emblématique de ses œuvres antérieures — il y peint des paysages imaginaires et solitaires : aux foules et aux plages se substituent des figures isolées, flottant dans des espaces vides — îles désertes ou fragments de mondes suspendus (fig. 504–505). Reprenant explicitement l’univers de *Melancholia* de Lars von Trier, Fischl propose une méditation picturale sur le temps présent, traversé par l’incertitude, la sidération et la conscience d’une fin possible : « Pourquoi quelqu’un se marierait-il en sachant que, dans quelques jours, notre planète va être complètement détruite ? »¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁶ DE BARONCELLI, Jean, « Le dernier rivage », *Le Monde*, 22 décembre 1959, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/12/22/le-dernier-rivage_2163178_1819218.html [consulté le 3 octobre 2025]

¹⁰⁰⁷ LEYDIER, Richard, « Marc Desgrandchamps. Sous le soleil exactement », *Artpress*, 22 avril 2011, [en ligne], <https://www.artpress.com/2011/04/22/marc-desgrandchamps-sous-le-soleil-exactement/> [consulté le 3 octobre 2025]

¹⁰⁰⁸ VERHAGEN, Erik, « Marc Desgrandchamps », *Artpress*, n°394, 2012, p. 14

¹⁰⁰⁹ PUECH, Michel, « Les catastrophes lentes », *Le Portique*, 10 avril 2009, <http://journals.openedition.org/leportique/2003>

¹⁰¹⁰ Discussion avec Simon Pasiëka.

¹⁰¹¹ ROSENBERG, Karen, « Dancing into the Apocalypse : Eric Fischl on his new paintings about America in the age of Covid », novembre 2020, *Artful*, [en ligne], <https://www.artfuljaunts.com/magazine/eric-fischl-on-his-new-paintings-about-america-in-the-age-of-covid> [consulté le 5 octobre 2025]

5.« Comment Robert Longo a appris à ne plus s'en faire et à aimer la bombe »¹⁰¹²

D'une tout autre nature est l'approche de Robert Longo. Sa série *The Sickness of Reason* (2002–2008), conçue peu après les attentats de New York, réunit quatre grands dessins d'essais thermonucléaires réalisés à des fins expérimentales par l'URSS (1953), les États-Unis (1952) et la Chine (1967). Le titre de la série renvoie à une gravure de Goya issue de *Los Caprichos* (1799), en particulier celle qui sert de frontispice au recueil : on y voit l'artiste endormi, entouré de hiboux et de chauves-souris, sous l'épithète *El sueño de la razón produce monstruos* (fig. 490). Goya, peintre à la cour d'Espagne au début du XIX^e siècle, traverse sa période la plus sombre après la maladie qui le rend sourd en 1792 et pendant l'occupation napoléonienne (1808). C'est dans ce contexte qu'il réalise *Los Caprichos*, puis, un peu plus tard, *Les Désastres de la guerre* (1810–1815).

Longo poursuit dans ces dessins la quête d'efficacité visuelle, en explorant la sublimation de l'explosion atomique et sa mise en tension avec une puissance érotique (fig. 489). Ses œuvres rappellent que la bombe, objet de peurs collectives, est mobilisée à l'écran au service du spectaculaire. Elle illustre aussi, par sa puissance dévastatrice, le sublime tel que théorisé par Edmund Burke au XVIII^e siècle. Une beauté née de la terreur, porteuse de l'ambivalence du désir érotique, indissociable des pulsions de mort et de violence analysées par Freud : « Le moi refuse de se laisser vexer, forcer à souffrir, par les occasions provenant de la réalité, il maintient obstinément que les traumatismes du monde ne peuvent l'approcher, et même il montre que, pour lui, ils ne sont que des facteurs occasionnant le gain de plaisir ». ¹⁰¹³

Cette série a été, notamment, exposée à côtés des images du bureau d'Albert Einstein (fig. 496) ou de Sigmund Freud (fig. 498), des réminiscences d'*On the Beach* (Stanley Kramer, 1959), des gravures de Goya ou des images d'Eisenstein. Longo précise : « Je me suis rendu compte que Freud et Einstein sont ces incroyables vieillards blancs, serre-livres de la civilisation occidentale. J'ai trouvé cette photo d'Einstein prise le jour de sa mort. J'ai découvert que son bureau à Princeton était le même que celui d'Oppenheimer. J'ai donc pris la chaise du bureau d'Oppenheimer et je l'ai placée dans le bureau d'Einstein. » ¹⁰¹⁴

¹⁰¹² Le sous-titre du film *Docteur Folamour* (1964) de Stanley Kubrick

¹⁰¹³ FREUD, *L'Avenir d'une illusion*, 1932, Paris, Denoel et Steele, p. 136-137

¹⁰¹⁴ Robert Longo : « I realized that Freud and Einstein are these incredible white, old men bookends of western civilization. I found this photo of Einstein's that was taken the day he died. I found out that his office at Princeton was the same office, same space, in the kind of cupola or the dormer of the building, the exact same office as Oppenheimer's office. So I took the chair from Oppenheimer's office and put that chair into Einstein's office », MILLER, Steve, *op.cit.*

Alors que les paysages apocalyptiques de Desgrandchamps s'inscrivent dans l'univers d'Antonioni et de Marker, les dessins de Longo s'inspirent plutôt des films qui mobilisent l'imagerie atomique — notamment par l'usage de séquences d'essais nucléaires — comme *Docteur Folamour* (Stanley Kubrick, 1964) et *Oppenheimer* (Christopher Nolan, 2023).

Avant d'entreprendre cette série, Robert Longo avait d'abord dessiné des vagues ; à la suite du 11 septembre 2001, celles-ci se sont progressivement muées en nuages de fumée, avant de succéder à la représentation de roses en pleine floraison. Ensemble, ces trois cycles de dessins monumentaux semblent offrir les trois grandes étapes de la vie sur Terre, que l'on pourrait imaginer à travers la fiction suivante. Tout commence dans les profondeurs de l'océan, où la puissance de la nature insuffle la vie (fig.491). L'Homme apparaît, fonde des civilisations, bâtit des nations, conquiert des territoires et finit par créer des armes capables de provoquer sa propre destruction. La période de prospérité succède aux temps de guerre, la naissance à la mort, jusqu'à ce que le chaos finisse par régner sur Terre. Un jour, une explosion atomique anéantit toute forme de vie (fig.492, 493). La planète Terre cesse d'exister. Tout disparut, comme tout avait commencé.

Ce n'est que plusieurs millénaires plus tard — le temps n'ayant plus de mesure — que des roses rouge sang surgissent de la terre (fig.494), marquant naissance d'une nouvelle civilisation. On pourrait imaginer d'autres scénarios dystopiques pour illustrer ses dessins. Même lorsqu'ils semblent évoquer des événements historiques précis, ils ne se contentent pas de relater un fait chronologique, mais cherchent avant tout à réveiller émotions : la peur, la joie, la colère ou l'excitation. Depuis les premiers essais, ces images se voient investies d'une charge symbolique ; l'une des interprétations, reprise par l'artiste, serait de voir dans l'explosion atomique une explosion « orgasmique » :

« Les bombes m'ont conduit aux roses. Les vagues, les bombes et les roses ont une similitude dans ces premières séries parce qu'elles existent toutes à un moment de l'existence. C'est presque comme si elles étaient orgasmiques. Je veux dire, elles sont toutes à des moments d'accomplissement » ¹⁰¹⁵

De manière burlesque, cette analogie se retrouve exploré dans *Deep Throat* (1972), dont une séquence juxtapose en montage parallèle une fellation et un décollage d'un fusil (fig.494). La lecture érotique de l'atome trouve une formulation emblématique dans *Dr. Strangelove or:*

¹⁰¹⁵ MILLER, Steve, "Carving the epic : interview with Robert Longo", *Musée Magazine*, mars 2016, [en ligne], <https://museemagazine.com/features/art-2/features/interview-robert-longo-2> [consulté le 2 octobre 2025]

How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964) de Stanley Kubrick. Le film a regagné en popularité après le 27 février 2022, lorsque le président russe Vladimir Poutine a mentionné, trois jours après le lancement de « l'opération spéciale militaire »¹⁰¹⁶ en Ukraine, la possibilité d'un recours à l'arme atomique. Alors que les historiens soulignaient le retour d'un scénario digne de la guerre froide et de « l'hiver nucléaire », les médias insistaient sur la comparaison du président russe avec le protagoniste du film de Stanley Kubrick. « En annonçant l'invasion de l'Ukraine et en réactivant la menace nucléaire, Vladimir Poutine a éveillé le fabuleux fantôme du Docteur Folamour »¹⁰¹⁷, écrivait Adrien Gombeaud dans *Les Échos* le 17 mars 2022.

Sorti en pleine Guerre froide, peu après la crise des missiles de Cuba (1962), *Dr. Strangelove* (1964) traduit l'angoisse profonde des Américains face à la menace d'une apocalypse nucléaire. Un ancien général de l'armée de l'air ordonne, de façon non autorisée et sans justification stratégique, l'envoi d'une escadrille de bombardiers B-52 vers l'URSS afin d'anéantir son rival. Ce déclenchement absurde de l'apocalypse donne lieu à une succession de scènes délirantes, peuplées de personnages aux noms et aux traits souvent à connotation sexuelle¹⁰¹⁸. Dr Strangelove (Peter Sellers), ancien scientifique nazi désormais cloué dans un fauteuil, est affecté d'une paralysie partielle, son bras se lève parfois involontairement en un geste qui évoque le salut nazi. Lors d'une réunion d'urgence rassemblant les principaux responsables du gouvernement, chargés de répondre à une frappe nucléaire imminente, il expose son plan de survie : sélectionner les individus jugés porteurs des gènes les plus « robustes » et les abriter dans des abris souterrains afin d'assurer la reproduction et la continuité de l'espèce. Truffé d'allusions sexuelles, le film de Kubrick revisite la théorie de pulsions, suggèrent que la puissance militaire et le pouvoir politique peuvent traduire, sous une forme refoulée, des impuissances et des frustrations sexuelles. Ces tensions psychiques se manifestent

¹⁰¹⁶ « La dernière crainte apocalyptique fut, historiquement, celle de l'« hiver nucléaire » au moment de la guerre froide, réactualisée depuis peu avec la guerre en Ukraine menée par un Dr Folamour russe », dans LOYER, Emmanuelle, *L'impitoyable aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2022 ; ou « Nous sommes en train de vivre le scénario bizarroïde de la Guerre Froide, dans LOYER, Emmanuelle, « Quand l'histoire permet de mieux panser la fatalité du temps présent », *France Inter*, le 3 octobre 2022, (en ligne), <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/l-heure-bleue-du-lundi-03-octobre-2022-9891692> [consulté le 2 octobre 2025]

¹⁰¹⁷ GOMBEAUD, Adrien, « Ukraine : comment poutine a réveillé le fantôme du Docteur Folamour », *Les Échos*, le 17 mars 2022, [en ligne], <https://www.lesechos.fr/weekend/cinema-series/ukraine-comment-poutine-a-reveille-le-fantome-du-docteur-folamour-1394350> [consulté le 2 octobre 2025]

¹⁰¹⁸ AZULYS, Sam, « Docteur Folamour de l'holocauste nucléaire comme l'un des beaux-arts », *Le Forum des images*, 24 janvier 2018, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=_BGY0IUQcQc [consulté le 2 octobre 2025]

alors comme des névroses collectives et des délires susceptibles d'entraîner la destruction de la planète.

Comme l'analyse Sam Azulys : « L'Éros contrarié va donner naissance à un Thanatos triomphant. Si l'orgasme physique [...] n'a pas eu lieu, ce sont des prothèses de machines qui l'assumeront : aux orgasmes nucléaires à répétition de la fin du film en passant par le bras mécanique et érectile du Dr Folamour ». ¹⁰¹⁹ La mécanique de la destruction culmine dans la séquence finale : au terme de négociations, un dernier missile échappe au contrôle des dirigeants et est finalement largué. Kubrick y insère des images d'archives d'explosions nucléaires, tandis que la voix de Vera Lynn interprète *We'll Meet Again* (fig.). Dans *Oppenheimer*, Christopher Nolan refuse, pour sa part, d'utiliser des séquences d'archives et opte pour une reconstitution minutieuse de l'explosion : recours à la thermite (mélange de poudre d'aluminium et d'oxyde de fer), effets pyrotechniques contrôlés, et mise au point d'un dispositif permettant de filmer les particules depuis l'intérieur de la masse tourbillonnante afin de rapprocher l'image au plus près de la réalité.

À l'instar de Méliès, Christopher Nolan est un magicien moderne : il reconstruit l'explosion atomique par des effets pyrotechniques, pour un budget d'environ cent millions de dollars. Robert Longo, lui aussi, est un « illusionniste », mais avec des moyens incomparablement plus modestes. Armé de son fusain, il se définit avant tout comme un artiste politique. Pourtant, Longo est aussi un homme de contradictions. S'il n'a jamais dissimulé son mépris pour Donald Trump — « Voir Trump se faire élire, c'était comme voir Hitler se faire élire. Nous sommes aujourd'hui confrontés à sa version du même narcissisme diabolique ¹⁰²⁰ » —, il ne s'oppose pas véritablement au rêve ¹⁰²¹ américain qu'il dénonce. Il en devient même, l'un des produits et des porteurs. Ses bustes féminins magnifiés, ses explosions à la beauté presque orgasmique, participent de ce même imaginaire spectaculaire qu'il prétend rejeter. En 1993, Longo présentait la série *Body Hammer*, composée d'images monumentales d'armes à feu, où le dessin devient une arme métaphorique. Trente ans plus tard, les États-Unis déclenchent une opération militaire baptisée *Operation Midnight Hammer* (2025), visant les sites nucléaires iraniens. Si la coïncidence n'est que lexicale, ces deux exemples montrent combien la raison « éveillée », et non son « sommeil qui produit des monstres », lorsqu'elle est instrumentalisée

¹⁰¹⁹ *Ibid.*

¹⁰²⁰ Robert Longo, WAYNE, George, « Robert Longo on Making Art In the Age of Trump », 24 octobre 2019, *Papermag*, [en ligne], <https://www.papermag.com/robert-longo-amerika#rebelltitem5> [consulté le 7 octobre 2025]

¹⁰²¹ Robert Longo SAYEJ, Nadja, « 'I'm screaming to the choir'-behind Robert Longo's anti-Trump art », *The Guardian*, 29 avril 2019, [en ligne], <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/apr/29/im-screaming-to-the-choir-behind-robert-longos-anti-trump-art> [consulté le 6 octobre 2025]

par la science, la technologie et les intérêts politiques, peut devenir une arme de destruction planétaire; c'est ce que John F. Kennedy nommait « l'épée de Damoclès nucléaire »¹⁰²².

¹⁰²² « Aujourd'hui chaque habitant de cette planète doit envisager le jour où cette planète ne sera plus vivable. Chaque homme, chaque femme et chaque enfant vit sous le coup d'une épée de Damoclès atomique, suspendue par le plus fin des fils, susceptible d'être coupé à n'importe quel moment par accident, erreur ou folie. Les armes de guerre doivent être abolies avant qu'elles ne nous abolissent ». Discours à l'Assemblée Générale des Nations Unies, le 25 septembre 1961. [en ligne], <https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/address-to-the-united-nations-general-assembly> [consulté le 5 octobre 2025]

Conclusion

Les œuvres picturales et les témoignages d'artistes ont constitué le point de départ de cette recherche. Au fil de la rédaction, ils n'ont pas seulement enrichi l'écriture : parfois, ils s'y sont opposés ; parfois, ils ont comblé des lacunes théoriques. Certains éléments évoqués durant les entretiens ont été volontairement écartés afin de resserrer l'analyse et d'en préciser les limites.

Tantôt marquée par la rivalité, tantôt par la complicité, la relation entre peinture et cinéma ne se réduit pas à un simple passage d'un médium à l'autre : elle s'affirme comme un processus d'échange et d'imprégnation mutuelle. Nous avons choisi de concentrer notre étude sur une peinture imprégnée de cinéma, qui, par moments, tend à se penser elle-même comme cinéma. En adoptant ce point de vue, nous avons délibérément laissé hors champ le mouvement inverse — le passage du cinéma vers la peinture —, dont l'exploration aurait nécessité un développement beaucoup plus vaste. Ce dernier, déjà investi par plusieurs études, pourra toutefois faire l'objet de recherches ultérieures, en s'appuyant sur les matériaux rassemblés ici. Cette imprégnation a été étudiée selon trois axes principaux.

Le premier, d'ordre sociologique, visait à identifier, notamment à partir des entretiens, les particularités de la cinéphilie des artistes émergés dans les années 1980. Pour cette génération, le cinéma n'est pas un simple divertissement : il constitue une nécessité — visuelle, formelle et critique — ouvrant sur une « contre-analyse » de la société et des discours émergents, souvent menée par la « dérision »¹⁰²³, comme l'évoquait Marc Ferro à propos du film. Le cinéma s'est imposé pour ces artistes comme une forme plastique, forgeant des espaces de pensée mais aussi investissant des espaces domestiques. Nombreux sont les peintres qui ont aménagé leur appartement pour y installer un projecteur.

À l'inverse, nous avons constaté que le cinéma n'occupe qu'un rôle accessoire chez des artistes de la génération milléniale (nés autour de 1990), comme Jean Claracq ou Annabelle Agbo Godeau. Ils déclarent ne pas regarder beaucoup de films, par manque de temps ou, plutôt, de patience. « Quand j'étais étudiant, » confie Jean Claracq, « je devenais un peu nerveux et j'avais du mal à rester en place devant un film pendant deux heures. Ce sont plutôt la photographie, la peinture et la lecture qui ont été déterminantes pour moi »¹⁰²⁴.

¹⁰²³ FERRO, Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Économies, sociétés, civilisations*, n°1, 1973, p. 113

¹⁰²⁴ Discussion avec Jean Claracq

Depuis son apparition à la fin du XIX^e siècle, le cinéma a constitué pour les peintres une source majeure d'éducation visuelle¹⁰²⁵. Henri Matisse se rendait régulièrement en projection en salle pour «étudier ce que l'art du cinéma peut apporter à la peinture et vice versa »¹⁰²⁶, tandis qu'Edward Hopper, dans ses moments de crise créatrice, trouvait dans les films un relais imaginaire¹⁰²⁷.

Mais si, à l'époque d'Hopper, voir *The Maltese Falcon* (1941) supposait un déplacement et davantage de temps, l'évolution des supports — du DVD à l'ordinateur, puis aux plateformes numériques — a favorisé l'accessibilité, en un clic, *Anytime, Anywhere, Any Device*¹⁰²⁸, à l'ensemble de l'histoire du cinéma et a conditionné son caractère « traitable »¹⁰²⁹. Comme le remarque David Bordwell, « tout cela ne suggère-t-il pas qu'il est difficile de généraliser sur ce que pourrait être l'expérience d'un spectateur "ordinaire" d'un film aujourd'hui ? »¹⁰³⁰ Cette question pourrait s'appliquer aujourd'hui à la peinture: n'est-il pas tout aussi complexe de définir ce que serait l'expérience d'un « regardeur » « ordinaire » d'un tableau aujourd'hui. La démocratisation du cinéma a également renforcé l'importance du contexte de visionnage. Tout comme la visite d'une ville varie selon la compagnie, le moment où l'on s'y trouve ou l'état d'esprit, l'expérience d'un film aujourd'hui, aléatoire et morcelée, perturbée par toutes sortes de distractions et empreinte de gestes et de conversations accompagnant le visionnage, laisse indéniablement sa trace dans l'œuvre.

Le deuxième axe mobilisé — l'axe technologique — suggère que la logique d'organisation des interfaces informatiques, l'hypertexte et le zapping télévisuel ont contribué à façonner la structuration de l'espace pictural ainsi que sa perception. Certains artistes, comme Marc Desgrandchamps, cherchent à échapper à ces logiques de vitesse ; d'autres tel David Salle, en font les bases de leur vocabulaire pictural jusqu'à en nier leur importance. Robert Longo, quant à lui, fait des excès visuels et sonores le moteur de son travail.

¹⁰²⁵ VIATTE, Germain « Cinéma – Peinture : d'un écran à l'autre », *Peinture, cinéma, peinture* (cat.exp. Marseille, Centre de la Vieille Charité, 15 octobre 1989 – 14 janvier 1990), Paris, Hazan : Direction des musées de Marseille, 1989, p. 14-15

¹⁰²⁶ GRAMMOT, Claudine, « Un cinéma perpétuel », dans *Cinématisse* (cat. exp. Nice, Musée Matisse, 19 septembre 2019 – 5 janvier 2020, dir. Claudine Grammot et Dominique Païni), Paris, In Fine éditions d'art, 2019 p. 50

¹⁰²⁷ Edward Hopper: « When I don't feel in the mood for painting,' he said, 'I go to the movies for a week or more. I go on a regular movie binge ». FRENCH, Philip, "From Nighthawks to the shadows of film noir", *The Guardian*, 25 avril 2004, [en ligne], <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/apr/25/art>

¹⁰²⁸ Voir « ATAWAD, syndrome majeur de l'avènement du numérique », dans André GAUDREAU et Philippe MARION, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, op. cit., p. 192-197.

¹⁰²⁹ AUMONT, Jacques, « Le dernier coup de pinceau », dans *François Boisrond, Par passion* (cat.exp. Paris, Galerie Louis Carré & Cie, 11 mai-30 juin 2012), Paris, Louis Carré, 2012, p. 7

¹⁰³⁰ BORDWELL, David, "Observations on film art", *David Bordwell's website on cinema*, [en ligne], <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/05/13/new-media-and-old-storytelling/> [consulté le 29 septembre 2025]

Dès les années 1970, la théorie littéraire a emprunté à l'informatique la notion d'« hypertexte » pour désigner de nouvelles pratiques d'appropriation linguistique. Parallèlement, des transformations analogues se sont opérées dans la peinture. La logique du fragment — essence du collage initié par les cubistes en parallèle aux premiers films — s'est amplifiée au XX^e siècle, au point de devenir un principe structurant de la création artistique.

Le collage et l'arrêt sur image se sont ainsi imposés non seulement comme procédés formels partagés par le cinéma et la peinture, mais aussi comme phénomènes sociologiques révélateurs de nouvelles modalités éthiques de la pensée et du comportement. Le zapping, d'abord le passage rapide d'une chaîne télévisuelle à une autre, est devenu un fait sociétal qui trouve aujourd'hui son prolongement dans le *swiping* des applications de rencontres : le geste de balayage y incarne une économie de l'attention toujours plus fragmentée et, souvent, plus superficielle.

À la Renaissance, le tableau était comparé à une « fenêtre »¹⁰³¹ ouverte sur le monde ; au XX^e siècle, il devient une « fenêtre en soi »¹⁰³² : un espace qui contient un autre espace, chacun renvoyant à un autre, et ainsi de suite. Ils ne sont liés ni par une relation hiérarchique, ni par une relation de forme, ni par une quelconque valeur établie ; ils ne se rejoignent que par la mémoire associative, dont le fonctionnement échappe à toute explication rationnelle. « [...] Je m'abstiens aussi bien d'une hiérarchisation que d'une évaluation consciente de mon inventaire de motifs picturaux, affirme Néo Rauch. Cela peut signifier que, par exemple, Balthus, Vermeer, Tintin et Milou, Donald Judd, Donald Duck, l'agit-pop et tout le fatras publicitaire à deux sous et en gros caractères se mêlent les uns aux autres dans un sillon du paysage de mon enfance pour y générer un conglomérat enchevêtré d'une étonnante plausibilité. »¹⁰³³

La « course vers la transparence »¹⁰³⁴ — lorsque chaque nouveau support technologique dépasse le précédent par son potentiel d'immersion et tend à s'effacer pour offrir au spectateur une sensation palpable du réel, *larger than life*, conditionne les pratiques du visionnage. Le principe des plateformes de vidéo à la demande (VOD), en rupture avec les anciennes modalités de diffusion, tient à la délinéarisation : le film y est « désacralisé », non seulement il fait partie

¹⁰³¹ « Je tracerai un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui sera pour moi comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être vue ». ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture* [1435], trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 65.

¹⁰³² BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *op.cit.*, p. 31

¹⁰³³ RAUCH, Neo, « Correspondance avec Alison M. Gingeras », dans *Cher Peintre... Leiber Maler... Dear Painter...* (cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 12 juin – 2 septembre 2002, Vienne, Kunsthalle Wein, 20 septembre 2002- 1 janvier 2003, Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 14 janvier 2003 – 6 avril 2003), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2002, p. 98

¹⁰³⁴ Voir « Immediacy, Hypermediacy, and Remediation » dans BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *Remediation: understanding new Media*, Cambridge, Mass, London, The MIT Press, 2000

du quotidien, mais il devient le quotidien, y compris dans ses manifestations les plus triviales. Cela rejoint ce qu'Andy Warhol souhaitait pour ses films : « on peut manger, boire, fumer, tousser, regarder ailleurs, puis se retourner, et ils sont toujours là. »¹⁰³⁵.

Ces nouvelles habitudes incitent les réalisateurs à se tenir à la pointe des dernières innovations. Christopher Nolan recourt ainsi à la pellicule 70 mm IMAX, qui offre une définition supérieure à celle du 35 mm. Pour une expérience « totale », les films IMAX sont projetés dans des salles dotées d'écrans parfois plus de vingt mètres de large et légèrement incurvés. On retrouve cette même esthétique dans la peinture contemporaine : Tala Madani a réalisé des toiles reprenant une forme incurvée et représentant des projecteurs diffusant une lumière éblouissante. En 2017, Jonas Burgert a adapté, à sa manière, le principe « IMAX » avec *Zeitlaich*, une toile de vingt-deux mètres où il a tenté de représenter « toute cette folie », comme c'est souvent dans son œuvre, « avec un peu de beauté dans les couleurs »¹⁰³⁶. Les ambitions de Stéphane Pencreac'h ne sont pas moindres. Lorsque des têtes ou des jambes de mannequins « sortent » de ses tableaux (alors qu'elles y sont en réalité collées), c'est avant tout pour susciter chez le spectateur un effroi proche de celui éprouvé devant un film d'épouvante : des sensations excitantes qui réveillent des peurs archaïques et des désirs sombres, telles qu'illustrées par les récits mythologiques et leurs variantes modernes : *Moby Dick* de Melville ou *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert.

Dans son essai *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Frederic Jameson identifie, parmi les « symptômes » du postmodernisme, le « pastiche » et la « schizophrénie »¹⁰³⁷. La « schizophrénie », métaphore clinique renvoyant à un trouble du langage chez Lacan, est convoquée par Jameson pour décrire « l'expérience postmoderne de l'espace et du temps »¹⁰³⁸ : perte de la cohérence temporelle et narrative, caractéristique de la création des années 1980. Le pastiche apparaît alors comme réponse : lorsque « conter »¹⁰³⁹ devient impossible, il ne reste plus qu'à citer, à réutiliser ce qui a déjà été dit, à « imiter les styles morts, à parler à travers les masques et avec les voix des styles du musée imaginaire »¹⁰⁴⁰, pour reprendre une formule proche des propos de Walter Benjamin. Quand Jean-Michel

¹⁰³⁵ Andy Warhol cité dans Peter Gidal, *Andy Warhol. Films and Paintings*, Londres/New York, Studio Vista, Dutton Pictureback, 1971, p. 94-95.

¹⁰³⁶ Entretien avec Jonas Burgert. Annexe, p. 11

¹⁰³⁷ JAMESON, Frederic, « Postmodernism and Consumer Society », dans *The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1988*, London, Verso, 1988, [en ligne], <https://analepsis.org/wp-content/uploads/2011/01/jameson.pdf> [consulté le 6 octobre 2025]

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ BENJAMIN, Walter, *Le Conteur* (1936), trad. Maryse de Gandillac et Pierre Rusch, Écrits français, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*

Alberola avoue « ...La plupart du temps je n'ai pas de sujet »¹⁰⁴¹, cette absence de sujet diégétique — l'impossibilité à trouver une forme cohérente et l'appel aux citations, comme chez Godard dans *Histoire(s) du cinéma* — se trouve compensée par la matière même avec laquelle Alberola (et Godard) travaillent : celle, de l'histoire du XX^e siècle.

Figure et son évanescence

La Figure, définie par Gilles Deleuze comme « la forme sensible rapportée à la sensation », permet d'accéder à l'abstraction tout en refusant une narration picturale explicite. Cette même Figure devient, chez Alberola ou Desgrandchamps, un « agent de déformation du corps »¹⁰⁴², un espace de *l'entre-image* où la forme se défait tout en s'affirmant. Cette Figure est porteuse de « traces de l'Holocauste », son évanescence totale empêche oublier, sa présence, bien que partielle fait revivre le « traumatisme non-résolu », qui, comme chaque traumatisme, le rappelle Imre Kertész, parcourt ces étapes : « l'événement, ses symptômes, leur refoulement, puis leur réapparition ou leur répétition »¹⁰⁴³.

Chez de nombreux artistes, cette tendance se traduit par une fragmentation de la figure, représentée non plus dans son intégrité mais dans sa dissolution progressive. Gerhard Richter en offre un exemple emblématique : le racloir qu'il utilise pour aplatir la matière picturale efface ou masque les visages et les corps, emportant l'histoire elle-même dans un geste d'écrasement et de dispersion. Ce procédé de dé-figuration est repris par plusieurs peintres qui avaient auparavant privilégié des formes rigoureusement construites : les œuvres récentes de Jonathan Wateridge (fig. 115) ou d'Alex Katz (fig. 116) marquent ainsi une rupture avec leur style figuratif antérieur. La peinture de Marc Desgrandchamps porte ce paradoxe à son comble : elle s'affirme à travers la figure, mais dans un état d'instabilité et de doute. « J'ai une peinture du doute — doute de la figure, de la présence, et même de la peinture »¹⁰⁴⁴, confie l'artiste. «

¹⁰⁴¹ GRNIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *op.cit.* p. 28

¹⁰⁴² « La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation [...] à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et la limite, c'est le corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. [...] C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps ». DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence 1996, p.39-40

¹⁰⁴³ Imre Kertész dans HÄHNEL, Carola, MESNARD, Philippe, « Entretien. Imre Kertész : écrivain et prix Nobel », *Mouvements*, n°25(1), 2003, [en ligne], <https://shs.cairn.info/revue-mouvements-2003-1-page-115?lang=fr#:~:text=L'Holocauste%20même%20sera%20une,dans%20toutes%20les%20expériences%20actuelles> [consulté le 27 septembre 2025]

¹⁰⁴⁴ *Marc Desgrandchamps : arrêt sur images*, Alyssa Verbizh, entretien avec Marc Desgrandchamps à l'occasion de son exposition rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2011, à propos de ses inspirations cinématographiques, [en ligne], <https://vimeo.com/146875416> [consulté le 5 octobre 2025]

Cette antinomie détermine l'évanescence »¹⁰⁴⁵, poursuit-il. « Si le monde était plus lisse, il y aurait une autre peinture »¹⁰⁴⁶, affirme Jean-Michel Alberola.

S'il renvoi explicitement au *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac dans sa série *Le Roi de rien* (1993–2003), c'est autant en raison de la durée de réalisation — la série s'étalant sur une dizaine d'années — que par la manière dont le « corps », où ce qui tient lieu de ce corps y est figuré : des masses vaporeuses, liquides, qui n'atteignent jamais une cohérence. Jacques Rivette, commentant son adaptation cinématographique de la nouvelle de Balzac, notait : « Le tableau (de Frehnofer) est évocable par les mots, réellement “immontrable”, littéralement “irreprésentable” », ce qui rend « impossible » l'adaptation de la nouvelle de Balzac au cinéma. Or c'est précisément cette impossibilité qui nous séduit, poursuit Rivette : elle constitue un défi tentant à relever »¹⁰⁴⁷. Dans *La Belle Noiseuse*, il cherche à filmer le temps même, le temps de la création.

De Thomas More et son *Utopia* (1516), en passant par les « hétérotopies » que décrit Michel Foucault (les « espaces autres »¹⁰⁴⁸), jusqu'au concept de « présentisme »¹⁰⁴⁹ forgé par François Hartog, la pensée occidentale n'a cessé d'interroger la nature du temps, ses possibilités et ses limites. L'arrêt sur image, qu'il s'agisse d'un procédé cinématographique ou d'un moyen d'interrompre le lecteur vidéo, constitue une manière de penser le temps : opposée à la logique contemporaine de la simultanéité¹⁰⁵⁰, elle offre une rupture permettant d'observer ce qui advient.

Chez Bruno Perramant (fig.110, 111) ou Luc Tuymans (fig.112,), l'arrêt sur image relève avant tout d'une quête visuelle et mentale ; chez Robert Longo (fig.113, 114) et Marc Desgrandchamps, il devient un moyen d'explorer une posture, un mouvement, une incarnation du corps dans le temps de pictural. Les « corps filmés » — ceux du cinéma comme *images-*

¹⁰⁴⁵ Simultanément, je tente d'affirmer la figure, sa présence avec les moyens stricts de la peinture. *Ibid.*

¹⁰⁴⁶ Jean-Michel Alberola cité dans GRENIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *op.cit.* p. 16

¹⁰⁴⁷ Extrait du scénario original du film écrit par Jacques Rivette, Pascal Bonitzer et Christine Laurent, publié sous le titre « Le Chef-d'œuvre inconnu », *Connaissance des arts*, n° 475 (1991), p. 57. Cité dans ROBERT, Valentine, « La Belle Noiseuse, une création en deux actes : pictural et filmique », dans FRANGNE, Pierre-Henry, *Filmer l'acte de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, [en ligne], <https://books.openedition.org/pur/1139?lang=fr#bodyftn4> [consulté le 3 octobre 2025]

¹⁰⁴⁸ Annoncé lors de la conférence le 14 mars 1967 à Paris. FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004

¹⁰⁴⁹ HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions Points, 2015

¹⁰⁵⁰ « Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointan, du côté à côté, du dispersé ». Le structuralisme c'est l'effort pour établir entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration ». FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *op.cit.* p.12

*corps*¹⁰⁵¹ — rejoignent alors les « corps d'après »¹⁰⁵², ceux du spectateur ou du peintre¹⁰⁵³. Marc Desgrandchamps, travaillant à partir d'un arrêt sur image, cherche à « isoler une pose, une posture », les arrachant au fil du récit cinématographique pour les réincarner dans la peinture. Pourtant, loin d'être de simples citations filmiques, ces *images-corps* empruntées au cinéma sont soumises à un processus de métamorphose : elles deviennent les éléments d'une création dérivée, d'une *image-mutation* toujours en devenir¹⁰⁵⁴ — à la fois mémoire du film et promesse d'une nouvelle forme picturale. Comme le rappelait Jean-Luc Godard, « dans la citation, il y a création »¹⁰⁵⁵.

Contrairement au mouvement, l'arrêt attire une attention particulière du spectateur, l'invitant à entreprendre un véritable « travail de détective »¹⁰⁵⁶. Aby Warburg offre une méthode de penser fondée sur l'analyse de la survivance de formes et de gestes au-delà de temps et de l'espace, au-delà d'une œuvre qui les avaient immobilisées. Une telle analyse ne serait pas accompagnée d'une certitude, mais de doute, comme principe même de la création. Dans Michelangelo Antonioni dans *Blow Up* (1966), chaque agrandissement photographique d'une scène de meurtre ne fait qu'accroître l'incertitude, soulignant le doute quant à la possibilité d'accéder à une vérité objective. Longtemps considérée comme une preuve indiscutable du réel, l'image mécanique révèle, au XX^e siècle, ses failles : équivoque, manipulable, elle demeure toujours ouverte à l'interprétation comme à la falsification. Le cinéma de Michelangelo Antonioni et de Chris Marker est imprégné du doute à l'égard de l'image, qui renvoie à la fragilité de l'histoire. Marc Desgrandchamps fait de ce doute la matière première de son travail. Dans ses toiles, les figures se décomposent, les couleurs s'estompent ; transparences, coulures et superpositions fracturent toute possibilité de récit.

Enfin, ce désir d'interrompre, de scruter et de franchir les limites de la perception rejoint une autre dimension : celle du voyeurisme. Vouloir entrer dans l'espace d'un autre, découvrir une réalité cachée, c'est suivre le chemin qu'esquisse l'agrandissement de l'image. Le cinéma

¹⁰⁵¹ Voir notamment BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, Pol. Collection « Trafic », 2010

¹⁰⁵² JULLIER, Laurent, BERNARD Andrieu, « Introduction : Un corps de cinéma comme les autres et comme aucun autre », *Corps*, vol. 9, no. 1, 2011

¹⁰⁵³ BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 13.

¹⁰⁵⁴ BERTUCCI, Sonja, « L'image « dissensuelle » dans *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard », *Décadrages*, 34-36 | 2017, p. 202-227

¹⁰⁵⁵ GODARD, Jean-Luc, « Une boucle bouclée. Nouvel entretien avec Alain Bergala » (1997), in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, Paris, Cahiers du cinéma/Seuil, 1998, p.33

¹⁰⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, p.146

a amplifié cet effet voyeuriste grâce au zoom¹⁰⁵⁷ et aux plans en caméra subjective, qui placent le spectateur face à la révélation d'une image ou d'une information simultanément à l'action diégétique. Au service des images érotiques comme des scènes criminelles, la caméra subjective met ainsi en jeu les pulsions de vie et de mort que Freud considérerait comme les plus archaïques de l'être humain.

Corps, guerre et intimité

Au fil du XX^e siècle et XXI^e siècles, la sexualité et la guerre se transforment en objets de spectacle, de consommation et de divertissement, donnant lieu à de nouvelles stratégies visuelles. La tradition visuelle des événements historiques exige qu'ils soient représentés à la hauteur de l'artillerie engagé, des territoires conquis ou à l'ampleur des pertes humaines.

Notre troisième axe d'analyse, iconographique, s'attache à explorer la coexistence des thématiques de la violence et de la sexualité dans un monde où les conflits armés sont diffusés en direct et où l'accès aux images pornographiques s'est largement démocratisé. Bien que les théories freudiennes aient été contestées à partir des années 1960, la représentation de la sexualité comme celle des conflits militaires passe aujourd'hui plus que jamais par la caméra, devenue l'outil privilégié pour capter, cadrer et mettre en récit. Évoluant parallèlement aux innovations technologiques, la visualisation de ce que Freud désignait comme pulsions érotiques — et, par extension, de leurs dérivés morbides — a orienté les usages de l'image tout en étant elle-même profondément transformée. Ces thématiques constituent un terrain privilégié d'expérimentation pour les créateurs, du cinéma aux jeux vidéo. À chaque avancée technique, les images érotiques ou violentes ont servi de laboratoire, testant avec efficacité la puissance d'immédiateté et la capacité immersive du médium.

Dans les années 1980, Eric Fischl introduit dans ses scènes d'intérieurs où on voit les hommes et les femmes nus, les télévisions, les caméras et les projecteurs. Ces œuvres sont une chronique d'une époque de vidéosurveillance, de la télé réalité alors émergente et du *smart house*. La proximité troublante de la nudité avec les écrans et les caméras prolonge l'univers

¹⁰⁵⁷ L'introduction de zoom, ou travelling optique par Franck G. Back en 1959 pour la télévision, notamment pour la couverture des reportages sportifs et d'actualité, a permis à la caméra de se rapprocher de l'image sans bouger. Imitant la fonctionnalité de l'œil humain, le zoom a répondu au besoin de l'œil d'approcher un objet pour le mieux voir. La fonctionnalité principale de zoom est d'isoler un objet ou d'insister sur un détail (zoom avant) ou de révéler un décor de la scène, donner une impression de perspective, pour créer effet dramatique. (zoom arrière).

de David Cronenberg, qui explore dans son cinéma les mutations hybrides et la fusion entre sexualité et technologie — notamment dans *Videodrome* (1983) et *Crash* (1996).

Dans ce même contexte, Jean Baudrillard annonçait la « fin de cette singularité appelée corps »¹⁰⁵⁸ avec l'avènement du clonage et des simulacres. Trente ans plus tard, François Boisrond, en reprenant des captures d'écran du film *Passion* de Jean-Luc Godard, prolonge ce dialogue entre corps et dispositif : il témoigne de la manière dont la peinture, à l'époque du numérique, continue de réenchanter le corps féminin.

En 1989, alors que la pornographie, déjà affranchie des structures narratives traditionnelles, s'était transformée en une industrie consumériste centrée sur la jouissance immédiate et reléguant la mise en scène au second plan, Jeff Koons adopte avec *Made in Heaven* une position paradoxale. Si la série a suscité un scandale dans le monde de l'art, elle n'en propose pas moins une version édulcorée de la sexualité, où la beauté des corps de l'artiste et de sa compagne est sublimée dans des compositions théâtralisées et maniérées, flirtant parfois avec le kitsch.

Loin de refléter la radicalité de la pornographie contemporaine, elle apparaît comme une relecture rétrograde du genre. Le voyeurisme, composante essentielle de la pornographie, trouve à la fin des années 1990 un nouveau terrain d'expérimentation avec l'essor des webcams domestiques. Celles-ci permettaient d'observer le quotidien de personnes ordinaires, offrant l'illusion d'une proximité intime avec des inconnus. Même lorsqu'elles diffusaient des images dénuées de toute dimension sexuelle explicite, elles suscitaient une curiosité teintée de voyeurisme. Installées dans des espaces clos, elles exploraient l'intimité domestique en donnant à voir une « présentation »¹⁰⁵⁹ du banal, comme dans le *Krefeld Project* ou la *Hotel Series* d'Eric Fischl — une approche que le cinéma de Robert Altman a également su illustrer. Cette esthétique du huis clos trouve d'autres déclinaisons dans la mise en évidence du dispositif de tournage (*Another Place* de Wateridge) ou dans la reconstitution décalée de tableaux vivants (François Boisrond).

Si l'écran nourrit la curiosité pour l'intimité privée, il agit aussi comme un filtre : il met à distance et rend parfois supportables des représentations qui seraient insoutenables dans la réalité. La violence qui serait insurmontable dans la vie réelle, perd de son intensité lorsqu'elle est médiatisée par la répétition et la circulation des images sur les multiples supports accessibles au spectateur contemporain. Susan Sontag évoquait ainsi « l'insensibilité » suscitée

¹⁰⁵⁸ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 147

¹⁰⁵⁹ François Jost remonte vers les ready-mades de Duchamps pour établir une historique de la « présentation » et non la représentation du banal, exhibé tel quel : JOST, François, *Le culte du banal : de Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS éditions, 2013

par l'exposition aux images des atrocités que les humains s'infligent, lesquelles, une fois rendues publiques, finissent par nous « habituer à l'horreur »¹⁰⁶⁰. Andy Warhol parlait pour sa part d'un effet « d'anesthésie »¹⁰⁶¹ qu'il associait à l'essor de la télévision.

Les images d'explosions, de batailles ou de destructions — ingrédients privilégiés du film catastrophe, popularisé par l'industrie hollywoodienne et devenu emblématique de la consommation visuelle contemporaine — provoquent, lorsqu'elles sont reçues à distance dans un cadre protecteur, une fascination ambiguë. À l'instar des *blockbusters* hollywoodiens, qui maîtrisent avec une efficacité visuelle et émotionnelle la représentation du désastre, la peinture se retrouve parfois en concurrence avec ce modèle spectaculaire. Ce phénomène, analysé dès le XVIII^e siècle par Edmund Burke à travers la catégorie du sublime, trouve aujourd'hui une résonance nouvelle, le cinéma catastrophe hollywoodien en ayant fait l'un de ses ressorts principaux. Les peintres cités s'inscrivent ainsi dans une tradition marquée par des aspirations eschatologiques, recourant à de vastes formats, à des effets visuels spectaculaires ou à des expérimentations avec le relief afin d'impressionner, bouleverser, terrifier, voire pétrifier le spectateur. Le parallélisme opère alors comme une stratégie de refoulement, permettant au peintre de se confronter à des images mécaniques qui, en donnant « à voir tout ce que l'œil refuse d'apercevoir »¹⁰⁶², mettent à nu une part insoutenable du visible.

C'est dans cette perspective que Jonas Burgert, Robert Longo, Nazanin Pouyandeh et Stéphane Pencréac'h renouvellent la tradition de la peinture d'histoire. Nourris de leur culture cinématographique, ils intègrent dans leurs œuvres des références allant du cinéma iranien au film catastrophe hollywoodien, en passant par Tarkovski ou Eisenstein.

La question prend une tout autre portée lorsque les *blockbusters* hollywoodiens servent de modèles pour des films produits par des groupes terroristes radicalisés en vue de la propagande et participent alors à l'alimentation d'une spirale de violence visuelle. Pour penser une alternative à des images de violence, nous nous tournons vers la formule de Danièle Cohn, selon laquelle la pitié pourrait nous aider à « surmonter le dégoût » et à nous « rediriger vers la beauté et l'attention à l'autre »¹⁰⁶³. Dans cette perspective, « l'Éros éternel », tel que l'écrivait Freud dans *Malaise dans la civilisation*, pourrait « tenter un effort afin de s'affirmer dans la

¹⁰⁶⁰ SONTAG, Susan, “Regarding the pain of others. Un commentaire”, *Diogène*, n°201(1), p. 138

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 129

¹⁰⁶² DAMISCH, Hubert, *La peinture en écharpe : Delacroix, la photographie*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001, p. 95

¹⁰⁶³ COHN, Danièle, « L'évidence du cauchemar. La violence des images djihadistes », *Esprit*, n° 425 (6), juin 2016 p. 74

lutte qu'il mène contre son adversaire non moins immortel »¹⁰⁶⁴. Mais une telle hypothèse relève sans doute d'un monde idéal.

L'écran : apparences, facticité et tromperie

L'essor des premières caméras portatives et de la télévision dans les années 1960 a favorisé l'émergence d'une nouvelle conscience de l'apparence, où chacun pouvait prétendre à son « quart d'heure de célébrité »¹⁰⁶⁵, selon la formule d'Andy Warhol. Dès lors, la visibilité de l'artiste ne se limite plus à ses œuvres, mais s'étend à son image médiatique. Pablo Picasso, suivi par Salvador Dalí, a été parmi les premiers à saisir le potentiel de l'écran et de la caméra, ouvrant la voie à Andy Warhol, puis à Jeff Koons, Julian Schnabel ou Damien Hirst, qui ont mobilisé télévision, cinéma et publicité pour façonner leur propre persona artistique.

« Ce que je cherche à faire, c'est à rendre l'art compétitif, parce que notre société est compétitive »¹⁰⁶⁶, déclarait Jeff Koons dans les années 1980. Être peintre à cette époque signifiait se confronter à un monde en pleine accélération, marqué par les révolutions technologiques, l'avènement d'Internet et l'hybridation croissante des pratiques créatives. Dans ce contexte, il était dans l'air du temps — comme l'illustrent David Salle et Robert Longo — d'endosser le rôle de réalisateur, qu'il soit implicite, partiellement assumé ou pleinement revendiqué, afin de se distinguer dans un paysage artistique saturé d'images et de médias.

À partir des années 1950, le recours à des images préexistantes, issues de dispositifs mécaniques de reproduction, devient progressivement la norme. C'est dans ce cadre que s'impose l'idée d'une « peinture fabriquée », élaborée à partir d'images déjà produites par d'autres médiums. Tandis que, chez Eric Fischl, la fabrication demeure secondaire — il aurait pu se passer d'acteurs ou de mise en scène sans que *Krefeld Project* diffère fondamentalement de ses autres œuvres —, chez Jonathan Wateridge ou François Boisrond, elle devient constitutive du processus même de création. Procédant par une accumulation de moyens — humains, matériels, narratifs —, ces démarches s'inscrivent à la fois dans la lignée de la photographie « directoriale » de Jeff Wall et Gregory Crewdson, dans la tradition du tableau

¹⁰⁶⁴ FREUD, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930 ; trad. par Charles Odier, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Denoël et Steele, 1934, p. 80

¹⁰⁶⁵ WARHOL, Andy, *Andy Warhol's Exposures*, New York, Andy Warhol Books/Grosset & Dunlap, 1979, p. 27.

¹⁰⁶⁶ Jeff Koons cité dans DANTO, Arthur, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons », *Cahiers philosophiques*, 2016, n°144

vivant, mais aussi dans celle de la peinture d'histoire, prolongée par le film historique, où la représentation de foules constitue l'une des conditions du succès commercial¹⁰⁶⁷.

Si un film obéit à une logique économique — plus l'investissement est important, plus le retour espéré l'est aussi —, la démarche des artistes évoqués répond, elle, plutôt à une nécessité intérieure. À la manière de la science-fiction et de récits dystopiques, ces tableaux « fabriqués » traduisent un phénomène nouveau : la logique du « faire pour détruire ». Les dispositifs montés pour les tournages préparatoires sont ensuite démontés par les artistes ; il ne subsiste alors que la peinture. Cette stratégie traduit l'idée qu'il est impossible d'accéder directement à la peinture ou à la photographie : les artistes multiplient délibérément les détours et complexifient le processus de travail.

Les contraintes technologiques liées à la lumière et à la couleur obligent les peintres à adapter leurs palettes chromatiques. Mais au-delà de cette adaptation, ce sont les dispositifs mêmes d'éclairage artificiel — écrans, néons, lampes — qui captivent l'attention de nombreux artistes et deviennent des sujets picturaux à part entière. François Boisrond, ou encore des peintres trentenaires comme Jean Claracq et Tala Madani, en font un élément central de leurs compositions, explorant les nuances froides ou saturées, les contrastes abrupts et les halos lumineux propres à ces sources artificielles. Avant eux, David Hockney s'était déjà aventuré sur ce terrain, étudiant les effets perceptifs produits par les écrans rétroéclairés, à la différence des dispositifs anciens de projection où la lumière venait de l'extérieur pour illuminer l'image.

L'écran impose une distance — perceptible non seulement dans le traitement chromatique mais aussi dans la traduction des émotions. On retrouve une atmosphère tamisée dans les œuvres de Marc Desgrandchamps, Luc Tuymans ou François Boisrond, où la lumière artificielle devient une métaphore du filtre numérique. En 2023, l'exposition *Figures seules*, qui a réuni les œuvres de Brigitte Aubignac, Ymane Chabi-Gara, Tim Eitel, Djamel Tatah et Marc Desgrandchamps, illustre parfaitement cet état du monde : un dédoublement de soi¹⁰⁶⁸, une désensibilisation émotionnelle¹⁰⁶⁹ et la solitude comme réaction à des communications de plus en plus virtuelles. La peinture de Jean Claracq est révélatrice de cette jeunesse « connectée ». Dans la peinture de la Renaissance, le miroir symbolisait à la fois la vanité, la nature illusoire de la peinture et les limites de la représentation. Dans les tableaux de Claracq, les personnages

¹⁰⁶⁷ BAUDRY, Pierre, « Production de la réalité, réalité de la production », BELLOUR, Raymond, *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, p. 265

¹⁰⁶⁸ DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p. 169

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

sont « absorbés » par leurs gadgets, tels miroirs modernes, objets tout aussi symboliques — à la fois source de lumière et vecteur d'une distance émotionnelle croissante.

À rebours de cette logique de magnification, certains artistes choisissent au contraire de mettre en lumière les imperfections de l'image mécanique. Cette démarche s'inscrit dans une tradition ancienne, déjà perceptible avec des tableaux des impressionnistes : à une époque où la photographie ne produisait que des tirages en noir et blanc, les peintres s'attachaient à dépasser ces contraintes de reproduction en explorant la richesse des couleurs, des nuances et des effets lumineux chatoyants — leur palette restituant avec plus de fidélité la perception sensible de l'œil.

Au XX^e siècle, des artistes poursuivent cette réflexion sur les limites technologiques. Gerhard Richter, par un geste d'estompage, de la figuration vers l'abstraction, interroge à la fois la mécanique de perception, la distance entre l'œuvre et le spectateur. L'effacement de l'image qui représente l'histoire est relatif au brouillage de celle-ci : le nazisme, les mouvements révolutionnaires d'extrême gauche ou les attentats du 11 septembre 2001. Par l'écrasement de la matière picturale, le flou et la basse définition propres à la photographie argentique, Richter transforme ces effets en métaphore de l'incertitude du récit historique. Robert Longo, quant à lui, revisite l'histoire récente en utilisant un support précaire — le fusain sur papier — pour répliquer avec minutie des images issues des médias. Luc Tuymans transpose quant à lui ces interrogations à l'ère du numérique, dont il met en avant les faiblesses visuelles — images détériorées, perte de définition, luminosité artificielle. Cet « effet Tuymans », caractérisé par une palette pâle et des couches de peinture très lisses, a marqué toute une génération, inspirant notamment Wilhelm Sasnal ou Eberhard Havekost, qui poursuivent, chacun à leur manière, cette réflexion sur l'histoire et sa perception médiatisée.

Le cinéma donne « sa forme au XX^e siècle »¹⁰⁷⁰ et lui enseigne son histoire, que le spectateur découvre avant tout à travers l'écran. *Guernica Redacted* de Robert Longo, l'une des nombreuses réinterprétations contemporaines du tableau de Picasso, en est une illustration emblématique. Traversée de larges raies noires verticales qui fragmentent l'image de *Guernica* — œuvre devenue emblème universel de la guerre au XX^e siècle — l'œuvre apparaît comme découpée en photogrammes. Elle se donne ainsi à voir comme une séquence cinématographique, dont le rythme est scandé par les coupures du montage.

Cette forme que donne le cinéma devient un principe d'inversion de la réalité elle-même, dans un monde où celle-ci se trouve rendue de plus en plus incertaine par la prolifération des

¹⁰⁷⁰ DE BAECQUE, Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p.24

médias visuels — d’abord la télévision, puis, aujourd’hui, les réseaux sociaux qui en sont devenus un puissant moteur.

Si, comme l’affirmait Ernst Gombrich, l’art est une illusion, la représentation de l’histoire apparaît aujourd’hui plus que jamais comme une construction trompeuse. La guerre, désormais, ne se joue plus uniquement sur les champs de bataille. Internet, la télévision et les médias ne sont pas seulement des relais d’information, mais de véritables acteurs, au même titre que les militaires. Les séquences truquées, les fausses informations diffusées en ligne, les vidéos amateurs retouchées à l’aide de logiciels comme Photoshop se confondent avec des témoignages authentiques. Ainsi se construit, parallèlement aux événements réels en Ukraine, en Irak, au Liban ou en Israël, un récit concurrent, accessible à tous, qui brouille la frontière entre réalité et fiction.

De nombreux peintres contemporains participent à cette logique de fabrication du récit historique en mobilisant la notion d’« image trouvée », comme l’illustre l’exposition récente *Motif guerre* à la Galerie Idéale à Paris¹⁰⁷¹. D’abord élaborée dans le champ pictural — où elle désignait les fragments de journaux intégrés par les cubistes dans leurs compositions, les assemblages de Robert Rauschenberg ou encore les images empruntées et recomposées par Richard Hamilton et R. B. Kitaj —, la notion d’« image trouvée » s’est prolongée dans le domaine cinématographique avec l’émergence du procédé du *found footage*. Connaissant un regain d’actualité au tournant des années 2000, avec l’essor des plateformes de partage de vidéos amateurs comme YouTube (2005) ou encore de la télé réalité, le procédé repose sur une esthétique du fragment et du faux, où l’authenticité supposée de l’image est constamment remise en cause. Il se caractérise par l’appropriation et la réutilisation de films d’archives ou de séquences audiovisuelles existantes, réagencées dans un nouveau contexte narratif et formel qui en transforme le sens. *Redacted* (2007) de Brian De Palma en offre un exemple saisissant : composé d’un montage d’images hétérogènes — enregistrements militaires, vidéos de surveillance, extraits de journaux télévisés, séquences diffusées sur Internet ou encore attribuées à Al-Qaïda —, le film reconstitue un épisode de la guerre en Irak tout en brouillant volontairement la frontière entre fiction et document. Derrière une apparente authenticité, les images se révèlent en réalité manipulées, soulignant le pouvoir trompeur du visuel et son instrumentalisation dans les discours médiatiques et politiques.

¹⁰⁷¹ L’exposition a réuni le travail de Marc Ming Chan, Alexandre D’Huy, Helene Mutter, Stéphane Pencreac’h, David Raffini et Ceija Stojka

La réflexion esquissée dans cette étude pourrait ainsi se prolonger dans d'autres recherches, qu'il s'agisse d'interroger les effets des technologies immersives (réalité virtuelle, intelligence artificielle générative) ou d'examiner les formes à venir de cette illusion historique qui ne cesse de se reconfigurer au rythme des évolutions médiatiques.

Bibliographie Ouvrages

- ADORNO, Theodor W., *Critique de la culture et société (Kulturkritik und Gesellschaft, 1949)*, in *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986,
- ADORNO, Theodor W., *The culture industry : selected essays on mass culture*, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Londres, Routledge, 1991
- ALBERA, François, BRAUN, Marta, GAUDREAU, André, *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*, Lausanne, Payot Lausanne, 2002
- ALBÉRA, François, ROBERT, Valentine, Le FORESTIER, Laurent, *Le film sur l'art : entre l'histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015
- ALFRED, Gell, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel, 2009¹⁰⁷²
- ANIS, Jacques, « L'hypertexte comme hypermétaphore », *Linx*, 1999
- ARAGON, Louis, « Collages dans les romans et dans les films », *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965
- ARAGON, Louis, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004
- ARASSE, Daniel, *Le Détail*, Flammarion, Paris, 1992
- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Denoël, 2005
- ARDENNE, Paul, *Art, le présent : la création plasticienne au tournant du XXI siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2009
- ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1961
- ARROWSMITH, William, *Antonioni : The Poet of Images*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1995
- AUBART, François, *L'attitude de la Picture Generation : excès, passion et manipulation*, Dijon, Les presses du réel, 2023
- AUGER, Danièle, DELATTRE, Charles, *Mythe et fiction*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010
- AUMONT, Jacques, *Fictions filmiques : comment le cinéma raconte des histoires*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2018
- AUMONT, Jacques, *L'interprétation des films*, Paris, Armand Colin, 2017
- AUMONT, Jacques, *Montage, « la seule invention du cinéma »*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2015
- AUMONT, Jacques, *Œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989
- BACHARAN, Nicole, *Du sexe en Amérique*, Paris, Robert Laffont, 2016
- BADIOU, Alain, *Cinéma*, Paris, Nova Éditions, 2010¹⁰⁷³
- BAQUE, Dominique, *Figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009
- BARTHES, Roland, *En sortant du cinéma*, Paris, Hermann, 2018 (1975)
- BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2005 [1970]
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1996
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation : ses mythes ses structures*, Paris, S.G.P.P., 1970
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981
- BAUDRY, Patrick, BOYER, Martine, FROGIER, Larys, *Sous-titrée X : la pornographie entre image et propos*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001
- BAUDRY, Patrick, *Pornographie et ses images*, Paris, Pocket, Armand Colin, 2001
- BAUDRY, Patrick, *Une sociologie du tragique : violence au quotidien*, Paris, Édition du Cerf : Cujas, 1986
- BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu ?* Paris, Les Éditions de Minuit, 2007

BAYARD, Pierre, *Le détour par les autres arts : pour Marie-Claire Ropars*, Paris, Éditions l'Improviste, 2004

BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009

BELLOUR, Raymond, *Cinéma et peinture : approches* (colloque, Chantilly, 22-25 juin 1987), Ivry-sur-Seine : Coliartco ; Paris : Presses universitaires de France, 1990

BELLOUR, Raymond, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 1990

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, 1933

BENNETT, James, BROWN, Tom, *Film and television after DVD*, Londres, Routledge Research in Cultural and Media Studies, 2005

BERGER, John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Londres, 1972

BERTRAND-DORLEAC, Laurence, GERVEREAU, Laurent, GUILLABUT, Serge, MONNIER, Gerard, *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* Paris, L'image et l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997

BETTELHEIM, Bruno, *Freud et l'âme humaine*, Paris, R.Laffont, 1984

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, 1973

BLUMENFELD, Samuel, VACHAUD, Laurent, *Brian De Palma : entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calmann-Levy, 2001

BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard Arthur, *Remediation : understanding new Media*, Cambridge, Mass, London, The MIT Press, 2000

BONFAND, Alain, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images modernes, 2003

BONFAND, Alain, *Le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, PUF « Epimétée », 2007

BONITZER, Pascal, *Décadrages*, Paris, Les cahiers du cinéma-éditions de l'étoile, 1995

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, 1985

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, BEGHIN, Cyril, *L'art du film : une introduction*, 3 édition française, Bruxelles, De Boeck, 2014

BOUCHERON, Patrick, *Faire profession d'historien*, Paris, Points, 2018

BOURGET, Jean-Loup, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris, Découvertes Gallimard Cinéma, 1992

BOURGET, Jean-Loup, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris, Découvertes Gallimard Cinéma, 1992

BOWNESS, Alan, *Les Conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?* Paris, Allia, 2011

BRASSART, Alain, *L'intimité à l'écran. Une histoire des représentations de la sexualité au cinéma*, Paris, Nouveau monde, 2017

BUIGNET, Christine, RYKNER, Arnaud, *Entre code et corps, Tableau vivant et photographie mise en scène*, Pau : Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2012

BURGIN, Victor, *Between*, Oxford, Basil Blackwell, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1986

BURGIN, Victor, *Le film qui me reste en mémoire*, Milan, Paris, Editions Mimesis, 2019

CALAME, Claude, *Qu'est ce que la mythologie grecque ?* Paris, Gallimard, 2015

CARLIER, Christophe, CRITON-ROTTERDAM, Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Éditions ellipses, Paris, 2014

CASETTI, Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2005

CASETTI, Francesco, SOMANI, Antonio, *La haute et la basse définition des images : photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Milan, Éditions Mimésis, 2021

CAVELL, Stanley, *La projection du monde : réflexion sur l'onthologie du cinéma*, Paris, Berlin, DL, 1999

CHASSEY, Éric, De, *Donner à voir : images de Birkenau, du Sonderkommando à Gerhard Richter*, Paris, Gallimard, 2024

CHEVRIER, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art*

CHEVRIER, Jean-François, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2013

CLAIR, Jean, *Hubris, la fabrique du monstre dans l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2012

- CLÉMOT, Hugo, *La philosophie d'après le cinéma. Une lecture de La projection du monde de Stanley Cavell*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014
- CLOUARD, Chantal, LEIBOVICI, Myriam, *Psychanalyse et cinéma. Du visible et du dicible*, Hermann, 2019
- COHN, Danièle, *Y voir mieux, y regarder de plus près : autour d'Hubert Damisch*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003
- COLIN, Claire, CONRAD, Thomas, LEBLOND, Aude, *Pratiques et poétiques du chapitre du XIXe au XXIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017
- COLLET, Jean, « Les cathédrales du 7^e art », *L'art de voir un film. Entretiens avec Hervé de Bonduwe*, Paris, Hermann Éditeurs, 2015
- COUPE, Laurence, *Myth*, Londres, New York, Routledge, 1997
- CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, J.Chambon, 1994
- CRIQUI, Jean-Pierre, *Un trou dans la vie : essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002
- CROFT, Janet Brennan, *Tolkien and Shakespeare, Essays on Shared Themes and Language*, Jefferson, N.C.: McFarland, 2007
- DAGEN, Philippe, *Francis Bacon*, Paris, Cercle d'art, 1996
- DAGEN, Philippe, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Vanves, Hazan, 2012
- DALLE VACCHE, Angela, *Cinema and Painting : How art is used in film*, Austin, Texas, University Pres, 1996
- DALLE VACCHE, Angela, *Film, art, new media : museum without walls?* 2012
- DAMISCH, Hubert, *La peinture en écharpe : Delacroix, la photographie*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001
- DAMISCH, Hubert, *Le jugement de Pâris : iconologie analytique I*, Paris, Flammarion, 1997
- DAVIS, Mike, *The ecology of fear*, New York, Vintage Books, 1998
- DE BAECQUE Antoine, *Bardot*, Les Pérégrines, Paris, 2025
- DE BAECQUE Antoine, HERPE, Noël, Éric Rohmer : biographie, Paris, Stock, 2014
- DE BAECQUE, Antoine, *Andrei Tarkovski*, Paris, Éditions de l'Etoile : Cahiers du cinéma, 1989
- DE BAECQUE, Antoine, *Andrei Tarkovski*, Paris, Éditions de l'Etoile : Cahiers du cinéma, 1989
- DE BAECQUE, Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008
- DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944 – 1968*, Paris, Hachette littérature, 2005
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985
- DE LAURETIS, Teresa, *Pulsions freudiennes : psychanalyse, littérature et cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2010
- DE SUTTER, Laurent, *Contre l'érotisme*, Paris, La Musardine, 2011
- DE SUTTER, Laurent, *Pornographie du contemporain : "Made in heaven" de Jeff Koons*, Bruxelles, La lettre volée, 2018
- DE SUTTER, Laurent, *Pornostars : fragments d'une métaphysique du X*, Paris, La Musardine 2007
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991
- DEBRAY, Régis, *D'un siècle l'autre*, Paris, Gallimard, 2020
- DELEUZE, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions de du Seuil, 1972
- DEVICTOR, Agnès, *Politique du cinéma iranien : de l'âyatollâh Khomeyni au président Khâtami*, Paris, CNRS Éditions, 2013
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Editions de Minuit, 1990
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sortir du noir*, Paris, Éditions de Minuit, 2015
- DIDI-HUBERMANN, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde
- DOSSE, François, FRODON, Jean-Michel, *Gilles Deleuze et les images*, 2008, Paris, Cahiers du cinéma : Institut national de l'audiovisuel, 2008
- DUBOIS, Philippe, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow now, 2011

DUBOIS, Philippe, *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck, Paris, Editions universitaires, 1988

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde*, Paris, La Découverte, 2019

EPSTEIN, Jean, *Esprit de cinéma*, Genève, Paris, Jeheber, 1995

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *L'analyse de film avec Deleuze*, Paris, CNRS Éditions, 2017

FLEISCHER, Alain, *Caméras*, Arles, Actes Sud junior, Paris, la Cinémathèque française, 2009

FLEISCHER, Alain, *Effondrement*, Paris, le Cherche midi, 2015

FLEISCHER, Alain, *Les laboratoires du temps : essai*, Paris, Galaade éditions, 2008

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yves-Alain, BUCHLOH, Benjamin, JOSELYN, David, *Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2016

FOSTER, Hal, *The anti-aesthetic : essays on postmodern culture*, Bay Press, 1983

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. 2. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966

FRENCH, Karl, *Art by Film Directors*, Londres, Mitchell Beazley, 2004

FRIED, Johannes, *Les fruits de l'Apocalypse : origines de la pensée scientifique moderne au Moyen âge*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004

FRIED, Michael, *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, Berkley, University of California press, 1980

FRIED, Michael, *Another Light : Jacques-Louis David to Thomas Demand*, 2014

FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1967

FRIED, Michael, *Why photography matters as art as never before*, Londres, Yale University Press, 2008

GALASSI, Peter, *Before Photography: painting and the Invention of Photography*, New York, Museum of modern art, 1981

GAUDREAU, André, JOST, François, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3 édition revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017

GAUDREAU, André, MARION, Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013

GAUTHIER, Christophe, VEZYROGLOU, Dimitri, JUAN, Myriam, *L'auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie* (actes du colloque de l'université Paris 1 (équipe d'accueil HiCSA), 6-8 décembre 2007), Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982

GERVEREAU, Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde, 2010

GERVEREAU, Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2003

GIDAL, Peter, *Andy Warhol. Films and Paintings*, 1971, Londres, New York, Studio Vista, Dutton Pictureback

GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990

GOMBRICH, E.H. *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002

GRENIER, Catherine, *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 2009

FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël Gonthier, 1977

HARRISON, Martin, *In camera: Francis Bacon : photography, film and the practice of painting*, Londres, Thames & Hudson, 2005

HARTOG, François, *À la rencontre de Chronos : 1970-2022*, Paris, CNRS Éditions / De vive voix, 2022

HARTOG, François, ANDRÉ, Jacques, DREYFUS-ASSEO, Sylvie, *Les récits du temps*, Paris, Presses universitaires de France 2010

HERTZ, Richard, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*, Ojai, Minneola Press, 2003

HOCART, Arthur Maurice, *Au commencement était le rite : de l'origine des sociétés humaines*, Paris, la Découverte, 2005

HOCKNEY, David, GAYFORD, Martin, *Une Histoire des images : de la grotte à l'écran d'ordinateur*, Paris, Solar éditions, 2017

HOCKNEY, David, *Savoirs secrets : les techniques perdues des maîtres anciens*, Paris, Seuil, 2006

HOLLANDER, Anne, *Moving Pictures*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1991

HOWE, John, JACKSON, Peter, *Myth & Magic : the art of John Howe*, Londres, Harper Collins, 2001

HUGHE, Pierre-Damien, *Du commun : philosophie pour la peintre et le cinéma*, Belfort, Circé, 2002

IAN, Nathan, CHELLEY, Isabelle, *Ridley Scott : retrospective*, Paris, Gründ, 2021

JACOBS, Steven, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011

JOIN-LAMBERT, Arnaud, GORIELY, Serge, FEVRY, Sébastien, *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012

JOST, François, *Le culte du banal : de Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS éditions, 2013

JOST, François, *Télé-réalité*, Paris, Cairn, 2020

JOST, François, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992

JOUFFRA, François, CRAWLEY, Tony, *L'Âge d'or du cinéma érotique et pornographique : 1973-1976*, Paris, Ramsay, 2003

KEANE, Stephen, *Disaster movies: the cinema of catastrophe: meditations of the sublime*, New York, Columbia University Press, 2006

KELLY, Dennis, *Art&porn: a history of seeing and touching*, New York, Berg, 2009

LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006

LACHAUD, Jean-Marc, *Collages, montages, assemblages au XXe siècle. Volume 1. L'art du choc*, Paris, L'Harmattan, 2018

LAUTRAT, Jean-Louis, *Kaléidoscope : analyses de films*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988

LEMAITRE, Henri, *Beaux-arts et cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1956

LEMARDELEY, Marie-Christine, BRUGIÈRE, Bernard, TOPIA, André, *L'art dans l'art : littérature, musique et arts visuels : monde anglophone*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000

LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole*, Paris, Éditions Albin Michel, 1964

LEROY, Arthur, SULLIVAN, Pierre, *Star Wars, un mythe familial : psychanalyse d'une saga*, Issy-les Moulineaux, ESF éditeur, 2015

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958

LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962

LEVI-STRAUSS, *Le Regard éloigné*, 1983, Paris, Plon, 2001

LIBAW H. William, *Painting in a World Transformed. How Modern Art Reflects Our Conflicting Responses to Science and Change*, Jefferson, North Carolina, Londres, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005

LOYER, Emmanuelle, *L'impitoyable aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2022

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979

MADELINE, Laurence, RUIZ PICASSO, Bernard, FARGIER, Jean-Paul, *Picasso devant la télé*, Dijon, les Presses du réel, 2013

MAES, Hans, LEVINSON, Jerrold, *Art & pornography : philosophical essays*, Oxford, Oxford University Press, 2012

MAHON, Alyce, *Eroticism & art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005

MARCADE, Bernard, GUEGAN, Stéphane, *Sexes : images – pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Beaux-Arts, Paris Musées, 2004

MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993

MARION, Philippe, *Traces en case : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur : essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve : Academia, 1993

MARZANO, Michela, *La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité*, Presses Universitaires de France, 2003/3, n°5

MARZANO, Michela, *La pornographie ou l'épuisement du désir : essai*, Paris, Buchet Chastel, 2003

MATHIAS, Nikita, *Disaster cinema in Historical perspective*, Amsterdam University Press, 2020

MAUSS, Marcel, *Les techniques du corps*, 1936

MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964

METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1977

MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula, 1998

MICHAUD, Philippe-Alain, *Sketches: histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo, l'Eclat, 2006

MILLET, Kate, *Sexual politics*, University of Illinois Press, 1970

MITCHELL, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, London, Allen Lane, 1974

MITCHELL, W.J.T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Paris, Les presses du réel, 2014

MOOS, David, *Julian Schnabel: art and film*, publié à l'occasion de l'exposition Art gallery of Ontario, Toronto, 1 September 2010 - 2 January 2011, Toronto, Art gallery of Ontario; New York, 2010

MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions de Minuit, 1956

MORIN, Edgar, *Les stars*, Paris, Points, 2015

MOULIN, Joëlle, *Cinéma et peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2019

NARDIN, Patrick, *Effacer, défaire, dérégler...Pratiques de la défaillance entre peinture, vidéo, cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2015

Nathan, CHELLEY, Isabelle, *Ridley Scott : retrospective*, Paris, Gründ, 2021

PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, Crisnée, Yellow now, 2013

PAÏNI, Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002

PANOFSKY, Erwin, *Trois essais sur le style*, Paris, le Promeneur, 1996

PAOLA, Anna, FRATTA, Soncini, *Récit et Peinture. Narration and Painting*, Emil, 2014

PARIS, Hugues, STOECKLIN, Hubert, *Star Wars au risque de la psychanalyse : Dark Vador, adolescent mélancolique*, Toulouse, Érés éditions, 2012

PATINO, Bruno, *Civilisation du poisson rouge. Petit traité sur le marché de l'attention*, Paris, Grasset, 2019

RAMOS, Julie, POUY, Léonard, PY, Olivier, *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Mare&Martin / INHA, 2014

RICHTER, Gerhard, *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1995-1999

ROCKEBRUNE, Augustine, ROCKEBRUNE Josephine, *We Don't Embroider Cushions Here*, Sammlung Preislos, 2015, 2021, 2022

RUBIO MARIN, Miguel, « Ciné-mythe : analyse de l'expression contemporaine du mythe dans l'audiovisuel », *Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail – Toulouse II*, 2016

RUFFIÉ, Jacques, *Le sexe et la mort*, Paris, Odile Jacob, Seuil, 1986

SANDLER, Irving, *Art of postmodern era: from the late 1960 to the early 1990*, New York, IconEditions, 1996

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999

SCHEFER, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997

SCHOR, Mira, *Wet, on painting, feminism, and art culture*, 1997

SERVOIS, Julien, *Le cinéma pornographique : un genre dans tous ses états*, Paris, J.Vrin, 2009

SITNEY, P.Adams, *Le film structurel*, Paris, Éditions Paris experimental, 2006

SMADJA, Isabelle, *Le Seigneur des anneaux ou la tentation du mal*, Paris, Presses universitaires de France, 2002

SMITH, Murray, *Engaging characters : fictions, emotions, and the cinema*, Oxford; New York, Clarendon Press, 1995

SONTAG, Susan, *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966

SONTAG, Susan, *Regarding the pain of others*, Londres, Hamish Hamilton, 2003

SORLIN, Pierre, *Esthétique de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, 1992

SORLIN, Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015

STEINBERG, Leo, *Trois études sur Picasso*, Paris, Éditions Carré, 1996

STOICHITA, Victor Ieronim, *L'effet Sherlock Holmes : variations du regard de Manet à Hitchcock*, Vanves, Hazan, 2015

SYBERBERG, Hans-Jürgen, LONGCHAMP, Christian, *Syberberg-Paris-Nossendorf*, Paris, Centre Pompidou, 2003

TAMANIEUX, Pierre, MURCIA, Claude, *Cinéma, art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004

TARKOVSKI, Andreï, *Le Temps Scellé : de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Éditions de l'Étoile : Cahiers du cinéma ; diffusion Seuil, 1989

TISSERON, Serge. *L'Intimité surexposée*. Paris : Ramsay, 2002.

TRIOLETT, Christophe, *Censure & cinéma en France*, La Madeleine : Éditions LettMotif, 2020

TROW, George W.S., *Within the context of no context*, New York, Atlantic Monthly Press, 1997

VALÉRY, Paul, *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, 1974

VALÉRY, Paul, *Tel quel*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1943 (1^{re} éd. 1929)

VANCHERI, Luc, *Cinema et peinture*, Paris, Armand Collin, 2007

VANCHERI, Luc, *Images contemporaines : arts, formes, dispositifs*, Lyon, Aléas Cinéma, 2009

WALDMAN, Diane, *Collage, assemblage, and the found object*, Londres, Faidon, 1992

WARHOL, Andy, *Andy Warhol's Exposures*, New York, Andy Warhol Books/Grosset & Dunlap, 1979,

WAT, Pierre, *Pérégrinations : paysages : entre nature et histoire*, Vanves, Hazan, 2017

WILLIAMS, Linda, *Screening Sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Éditions Capricci, 2014

WOLFF, Francis, *Notre humanité*, Paris, Fayard, 2010

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded cinema*, Dutton, New York, 1970

ZERNIK, Clélia, *L'œil et l'objectif : la psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, J.Vrin, 2012

ZIMMER, Jacques, *Histoires du cinéma X : par celles et ceux qui l'ont conçu, produit, interprété ou commenté*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011

Sources diverses

ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture* [1435], trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992

BAKHTINE, Michael, *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*, 1929

BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976

BATAILLE, Georges, *L'armes d'éros*, 1961

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957

CAMPBELL, Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, Princeton University Press, 1949

FRAZER, James Georges, *The Golden Bough*, 1890

FREUD, Sigmund, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans », in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 2004

FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Éditions Payot, 1981

FREUD, Sigmund, *Considerations actuelles sur la guerre et sur la mort*, 1915, publié dans *Essais de psychanalyse*, trad. Dr. S. Jankélévitch en 1920, revue par l'auteur. Réimpression : Paris, Éditions Payot, 1968, Édition électronique par Gemma Paquet, [en ligne] https://ferbos-jeanfrancois.legtux.org/wp-content/uploads/2022/02/Freud_considerations.pdf [consulté le 5 octobre 2025]

FREUD, Sigmund, *L'avenir d'une illusion*, 1927

FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1907

FREUD, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1971

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, 1905

GOMBROWICZ, Witold, *La Pornographie*, Paris, Gallimard (1960), 1995

JUNG, Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1943

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XXI, « Les non-dupes errent »*, 1973-1974, leçon du 19 février 1974, [en ligne], <http://staferla.free.fr/S21/S21%20NON-DUPES....pdf> [consulté le 3 octobre 2025]

LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil 1973

ANTONIONI, Michelangelo. *Écrits*, Paris, Images modernes, 2003

MILI, Gjon, *Picasso et troisième dimension*, Paris, Éditions Triton, 1970

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, vol. I : *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987
 ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984
 WEDEKIND, Frank, *L'éveil du printemps*, Paris, Gallimard, 1974 (préface Lacan)

Podcasts, vidéos, émissions radio

« Qui êtes-vous Régis Debray ? *Abc penser*, 30 novembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=hVeHv8OrOns>
 « Régis Debray traverse les siècles », France Culture, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/regis-debray-traverse-les-siecles-9884765> [consulté le 4 octobre 2025]
 DEVOS, Raymond, « Je zappe (Live officiel à l'Olympia 1994) », *Youtube*, 20 août 2021, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=fbXq1tmqrQ> [consulté le 3 octobre 2025]
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/l-heure-bleue-du-lundi-03-octobre-2022-9891692> [consulté le 3 octobre 2025]
 Léo Favier, le documentaire « Miyazaki, l'esprit de la nature », 2022, *Arte*, <https://www.youtube.com/watch?v=X9ePuHTVlsU>
 LEVY-LASNE, Thomas, « La fin du banal : le temps de la peinture, celui de la catastrophe », Conférence aux Beaux-Arts de Marseille, le 8 mars 2022, *Youtube*, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=sHHzf_dFsr4 [consulté le 3 octobre 2025]
 LEVY-LASNE, Thomas, WALLON, Marine, « Pierre Moignard. Mentir vrai ». Visite de l'exposition au Musée Picasso », *Apparences*, 16 mai 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=6UDhsS2STBY>
 LOYER, Emmanuelle, « Quand l'histoire permet de mieux panser la fatalité du temps présent », *France Inter*, le 3 octobre 2022, [en ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/l-heure-bleue-du-lundi-03-octobre-2022-9891692>, [consulté le 5 octobre 2025]
 PAÏNI, Dominique, « Le seul colleur qui invente à mon sens, c'est Godard » (Louis Aragon, 1965), *Cinémathèque*, 17 janvier 2019, <https://www.cinematheque.fr/video/2189.html> [consulté le 5 octobre 2025]

Articles

AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste », 1991, [en ligne], <http://derives.tv/notes-sur-le-geste/> [consulté le 29 septembre 2025]
 AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience*, 1979
 ALBERA, François, « Cinéma et peinture, peinture et cinéma », 1985. *Mille huit cent-quatre-vingt-quinze : revue d'histoire du cinéma*, n°54, 2008
 ALBERA, François, « Études cinématographiques et histoire de l'art », *Perspective*, n°3, 30 septembre 2006
 ALBERA, François, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2013
 ALBERA, François, BRAUN, Marta, GAUDREAULT, André, *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*, Lausanne, Payot Lausanne, 2002
 ANFAM, David, «Apocalypse Now», *Sothebys*, 21 octobre 2022, [en ligne], <https://www.sothebys.com/en/articles/apocalypse-now> [consulté le 3 octobre 2025]
 ARAGON, Louis, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Lettres françaises*, n°1096, 9-15 septembre 1965, [en ligne], <https://derives.tv/qu-est-ce-que-l-art-jean-luc/> [consulté le 3 octobre 2025]
 ARLEN, Michael J. *Living-Room War : Writings About Television*, New York, Viking, 1996
Art Press, le dossier « Cher peintre... », n°281, juillet-août 2002
 ASSAYAS, Olivier, « L'Avventura de Michelangelo Antonioni », *Le Festival Premiers Plans d'Angers*, <https://www.youtube.com/watch?v=LWn3BxFldB4>
 AUMONT, Jacques, « L'invention de la figure humaine », *Débordements*, 2 juillet 2013
 BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980

BAUDELAIRE, Charles, « La modernité », dans *L'art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885

BAUDRILLARD, Jean, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996, [en ligne], https://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art_170156/ [consulté le 3 octobre 2025]

BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique » (1956), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, les Éditions du Cerf, 1985

BENHAMOU-HUET, Judith, « Wateridge, vrai peintre, faux cineaste », *Le Point*, 28 juillet 2011, https://www.lepoint.fr/arts/wateridge-vrai-peintre-faux-cineaste-28-07-2011-1358819_36.php

BENJAMIN, Walter, « Expérience et pauvreté » (1933), trad. Philippe Beck et Bernd Stiegler, *Poésie*, n° 51, Paris, Belin, 1989, [en ligne], https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/51_1989_p71_75.pdf [consulté le 3 octobre 2025]

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang V, 1936, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski en collaboration avec l'auteur, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937

BENJAMIN, Walter, *Le Conteur* (1936), trad. Maryse de Gandillac et Pierre Rusch, Écrits français, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais

BERTUCCI, Sonja, « L'image « dissensuelle » dans *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard », *Décadrages*, 34-36 | 2017

BIRMAN, Joël, « Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question ». Dans AUBERT, Nicole, HAROCHE, Claudine, *Les tyrannies de la visibilité : Être visible pour exister ?*, [en ligne], <https://shs.cairn.info/les-tyrannies-de-la-visibilite--9782749213507-page-39?lang=fr&tab=premier-lignes>

BLOCH-CHAMPFORT, Guy, « New York 2010. Robert Longo », *Connaissance des arts*, 21 mars 2011, <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/new-york-2010-robert-longo-1116338/>

BLUMENFELD, Samuel, « Le mythe du « Seigneur des anneaux » prend corps à l'écran », *Le Monde*, 18 décembre 2001, [consulté le 3 octobre 2025] https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/12/18/le-mythe-du-seigneur-des-anneaux-prend-corps-a-l-ecran_4219770_1819218.html#:~:text=«%20Au%20début%2C%20il%20y%20avait,communiqué%20sa%20feuille%20de%20route [consulté le 3 octobre 2025]

BLUMENFELD, Samuel, « Les territoires de Tarkovski, aux confins du cinéma », *Le Monde*, 9 octobre 2002

BOILLAT, Alain, « Le DVD comme vecteur d'une culture du chapitre en contexte médiatique », *Itinéraires*, 2020-1, 2 octobre 2020

BOMMELAER, Claire, « Salafistes, ce film qui provoque un scandale », *Le Figaro*, 27 janvier 2016, [en ligne], <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2016/01/26/01016-20160126ARTFIG00319--salafistes-ce-film-qui-provoque-un-scandale.php> [consulté le 3 octobre 2025]

BORDAT, Francis. « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », dans *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°15, juillet, septembre, 1987

BORDWELL, David, « Observations on film art », *David Bordwell's website on cinema*, <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/05/13/new-media-and-old-storytelling/>

BRETEAU, Jean-Louis, « Un être visqueux » : Gollum est-il un avatar de Caliban ? », *Caliban*, n° 52, 2014

BRUTTMANN, Tal, « Les images des camps nazis ne disent pas ce qu'on leur fait dire », *Le Monde*, 25 janvier 2025, [en ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2025/01/25/tal-bruttman-les-images-des-camps-nazis-ne-disent-pas-ce-qu-on-leur-fait-dire_6514783_3232.html [consulté le 3 octobre 2025]

BURGIN, Victor, « The Separateness of Things », *Tate Papers*, n°3, printemps 2005, [en ligne], <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/03/the-separateness-of-things-victor-burgin> [consulté le 3 octobre 2025]

BURSZEJN, Claude, « La pensée hypertexte », *Le Coq-héron*, n°176, 2004, [en ligne],

CAPRASSE, Marie-Jeanne, « Bruno Perramant », Parisart, en ligne : <https://www.paris-art.com/bruno-perramant-2/> (à l'occasion de l'exposition *Les aveugles* à la galerie In Situ à Paris (du 8 septembre au 15 octobre 2011). L'exposition fait partie d'un quatre volets autour d'un même thème : History of abstraction. Après les deux premiers montrés à Berlin, l'expo en 2011 en In Situ est le troisième, le quatrième a eu lieu à Bruxelles.

CARON, André, *C'est (toujours !) l'Apocalypse. Les trois fins d'Apocalypse now*, 1993

CHAPERON, André, « De la vérification extatique du fonctionnement des organes : Télévision et DVD », *Hors-champ*, n°6, 2001

CHEN, Min, « As Seen on « Solaris » : a 16-th Century Masterpiece in Space », *Artnet*, 17 mai 2024, <https://news.artnet.com/art-world/as-seen-on-solaris-tarkovsky-bruegel-2453923>

COHN, Danièle, « L'évidence du cauchemar. La violence des images djihadistes », *Esprit*, n° 425 (6), juin 2016

COLEMAN, A.D. "The Directorial mode : notes toward a definition", *Artforum*, n°1, vol.15, septembre 1976

COLLARD, Jean-Max, MOULENE, Claire, « L'art à l'heure du blockbuster », *Les Inrockuptibles*, le 12 septembre 2009

COLLET, Jean, « Jean-Luc Godard, le cinéma et la vie », *Études*, vol. , no. 11, 2022

COLLIOT-THELENE, Catherine, « Philosophie de la religion, sociologie », *Larousse, Dictionnaire de la philosophie*, [en ligne], https://www.larousse.fr/encyclopedie/philosophie/désenchantement_du_monde/191465 [consulté le 5 octobre 2025]

COMENAS, Garry, « Jonas Mekas and the Film-Makers' Cinematheque », 2014, <https://warholstars.org/filmmakers-cinematheque-1-1961-62.html>

COSGROVE, Ben, « Behind the Picture : Picasso Draws With Light », *Life*, [en ligne], <https://www.life.com/arts-entertainment/behind-the-picture-picasso-draws-with-light/>

CREUTZ, Norbert, « Andrei Zviaguintsev : « Les films nous regardent eux aussi », *Le Temps*, le 23 septembre 2014, [en ligne], <https://www.letemps.ch/culture/andrei-zviaguintsev-films-regardent-eux> [consulté le 8 octobre 2025]

CUE, Elena, "Eric Fischl : "I don't think of my work as erotic, I think of it as sexual", *Huffpost*, 14 novembre 2017, https://www.huffpost.com/entry/eric-fischl-i-dont-think-of-my-work-as-erotic-i_b_5a0adb0fe4b06d8966cf328f

WALACCE-WELLS, David, « William Gibson, The art of Fiction no.211 », n°197, été 2011, *The Paris Review*, [en ligne], <http://www.theparisreview.org/interviews/6089/the-art-of-fiction-no-211-william-gibson> [consulté le 3 octobre 2025]

DA COSTA, Valérie, BAQUÉ, Dominique, *Bruno Perramant*, Paris, Editions du Regard, 2017

DALLE VACCHE, Angela, « Jean-Luc Goard's Pierrot le Fou : Cinema as Collage against Painting », *Salisbury*, n°23, 1, 1995

DANEY, Serge, « L'exercice a été profitable, Monsieur. », *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, POL, 1993

DANTO, Arthur, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons », *Cahiers philosophiques*, 2016, n°144

DE BAECQUE Antoine, « Figurer la catastrophe : cinéma et histoire », Université Rennes 2, éditions 2013-2014, [en ligne], <https://www.lauredur.fr/media/video/conference/figurer-la-catastrophe-cinema-et-histoire/> [consulté le 3 octobre 2025]

DE BAECQUE, Antoine, « JLG/USA », (*SIC*) n°5 — *Alphaville Alfaville — Jean-Luc Godard*, décembre 2012

DE BAECQUE, Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°51, 2007

DE BARONCELLI, Jean « Qui a peur de Virginia Woolf ? », *Le Monde*, 18 février 1967, https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/02/18/qui-a-peur-de-virginia-woolf_2621928_1819218.html

DE BARONCELLI, Jean, « Le dernier rivage », *Le Monde*, 22 décembre 1959, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/12/22/le-dernier-rivage_2163178_1819218.html [consulté le 3 octobre 2025]

DE BARONCELLI, Jean, De, « Ce plaisir qu'on dit charnel de Mike Nichols », *Le Monde*, 26 février 1972, https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/02/26/ce-plaisir-qu-on-dit-charnel-de-mike-nichols_2382449_1819218.html

DE MATHUISIEULX, Eline, "La triple menace eschatologique dans « The Lord of the Rings de Tolkien », *Caliban*, n°63, 2020, [en ligne], <https://journals.openedition.org/caliban/7150> [consulté le 3 octobre 2025]

DE, BARONCELLI, Jean, « II. Le film et les beaux-arts », *Le Monde*, 28 août 1956

DEBRAY, Régis, « Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident », *Esprit*, février 1994, n°199(2), Éditions Esprit

DELACAMPAGNE, Christian, « Freud censuré », *Le Monde*, 2 février 1996, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/02/02/freud-censure_3700185_1819218.html [consulté le 5 octobre 2025]

DELEUZE, Gilles, « Le cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du cinéma*, n°380, février 1986

DELORME, Gérard, « David lynch : maître du mystère », *French Premiere Magazine*, décembre 2001, <http://www.lychnet.com/mdrive/frpremiere.html>

DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010

DUBOIS, Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques*, 34, printemps 2016, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>

EISENSTEIN, Sergueï « La plasmaticité », dans *Écrits sur l'art* [texte original de 1940], trad. Anne Zouboff, Paris, Éditions de l'Âge d'Homme, 1974

EISENSTEIN, Sergueï, « Le Montage des attractions » (« Montazh Kinoatraktsioniv », Eisenstein archives, TSGALI, Moscou, 1924), [en ligne], <https://socphilqc.ca/pdf/Manifestes%20cinéma.pdf> [consulté le 29 septembre 2025]

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde*, Paris, La Découverte, 2019

EUDES, Yves, « William Gibson, inventeur du cyberspace », *Le Monde*, 20 juillet 2015, https://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/01/william-gibson-inventeur-du-cyberspace_4707404_4415198.html [consulté le 3 octobre 2025]

FERRO, Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Économies, sociétés, civilisations*, n°1, 1973

FISCHER, Hervé, « Éloge du zapping », *Libération*, 8 février 2000, [en ligne], https://www.liberation.fr/tribune/2000/02/08/elogue-du-zapping_316257/ [consulté le 3 octobre 2025]

FLEISCHER, Alain, *Retour au noir : le cinéma et la Shoah : quand ça tourne autour*, Paris, Éditions Leo Scheer, 2016

FRANCBLIN, Catherine, « Interview avec Hubert Damisch. La beauté est dangereuse », *Art press*, n°176, janvier 1993

FRENCH, Philip, « From Nighthawks to the shadows of film noir », *The Guardian*, 25 avril 2004, [en ligne], <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/apr/25/art> [consulté le 7 octobre 2025]

GAUDREAU, André, JOST, François, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3 édition revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017

GIDAL, Peter, *Andy Warhol. Films and Paintings*, 1971, Londres, New York, Studio Vista, Dutton Pictureback

GILLESPIE, Gerald, « Savage places revisited : Conrad's "Heart of darkness" and Coppola's "Apocalypse now" », *The Comparatist*, mai, 1985, University of North Carolina Press, vol°9

GOMBEAUD, Adrien, « Ukraine : comment poutine a réveillé le fantôme du Docteur Folamour », *Les Échos*, le 17 mars 2022, [en ligne], <https://www.lesechos.fr/weekend/cinema-series/ukraine-comment-poutine-a-reveille-le-fantome-du-docteur-folamour-1394350> [consulté le 3 octobre 2025]

GREENBERG, Clement, « Le collage » (1959) dans *Art et Culture*, Paris, Macula, 1988

GRENIER, Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2014

GROENSTEEN, Thierry, « Médiagénie et réflexivité, médiativité et imaginaire : comment s'incarnent les fables », 2006

GUISLAIN, Clara, « « Collaborer sur les frontières » : CalArts et l'expérience du collectif », *Marges* [En ligne], <https://journals.openedition.org/marges/1964#quotation> [consulté le 7 octobre 2025]

HÄHNEL, Carola, MESNARD, Philippe, « Entretien. Imre Kertész : écrivain et prix Nobel », *Mouvements*, n°25(1), 2003, [en ligne], <https://shs.cairn.info/revue-mouvements-2003-1-page-115?lang=fr#:~:text=L'Holocauste%20même%20sera%20une,dans%20toutes%20les%20expériences%20actuelles.> [consulté le 7 octobre 2025]

HARAWAY, Donna, « A Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s », *Socialist Revolution 1985: vol 15, Radical Society*, 1985, [en ligne],

https://monoskop.org/images/4/4c/Haraway_Donna_1985_A_Manifesto_for_Cyborgs_Science_Technology_and_Socialist_Feminism_in_the_1980s.pdf

HARRIS, Paul, "Hollywood searches for escapism after the apocalypse", *The Guardian*, 9 août 2009, [en ligne], <https://www.theguardian.com/film/2009/aug/09/hollywood-apocalypse-movies-anxiety> [consulté le 3 octobre 2025]

Hayao Miyazaki dans le documentaire de Léo Favier *Miyazaki, l'esprit de la nature* (2022),

<https://www.youtube.com/watch?v=X9ePuHTVlsU>

IRIGARAY, Luce, "Ce sexe qui n'en est pas un", *Les cahiers du GRIF*, année 1974, n°5

Jacques Aumont, Que reste-t-il « L'événement numérique » de David Rodowick dans *Trafic* n 79, 2011

JAMESON, Frederic, « Postmodernism and Consumer Society », dans *The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1988*, London, Verso, 1988, [en ligne], <https://analepsis.org/wp-content/uploads/2011/01/jameson.pdf>

JAMESON, Frederic, *The Cultural logic of late capitalism*, 1989

JARDINE Alice, « Interview with Simone de Beauvoir », *Signs*, hivers 1979, Vol. 5, No. 2, The University of Chicago Press

JOIGNOT, Frédéric, « Entretien avec Edouard Glissant. Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est « irréversible » », *Le Monde*, 3 février 2011,

https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html

JOST, François, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communication*, n° 38, 1983

JULLIER, Laurent, BERNARD Andrieu, « Introduction : Un corps de cinéma comme les autres et comme aucun autre », *Corps*, vol. 9, no. 1, 2011

KINDER, Marsha, "The Power of Adaptation in Apocalypse Now", *Film Quarterly*, vol.33, hivers 1979-1980

KRAUSS, Rosalind, "A note on photography and the simulacral", *October*, hivers, 1984, vol. 31

KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, XXIII, n°239, avril 1967, p. 438

KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, XXIII, n°239, avril 1967

LAHR, John, « Making it real », *New Yorker*, 13 février 2000, [Making It Real | The New Yorker](#)

LAMANT, Ludovic, LINDGAARD, Jade, « Rencontre avec Jean-Luc Godard : « On ne peut pas parler », *Mediapart*, 7 décembre 2021

LAPLANTINE, François, « Penser en images », *Ethnologie française*, 2007/1, vol.37

LAYERIE, Sébastien, BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Caméras en lutte en mai 68 : « par ailleurs le cinéma est une arme... »*, Paris, Nouveau monde éd, 2008

LE QUELLEC, Jean-Loïc, BEREZKIN, Yuri, « Pourquoi certains mythes sont communs à l'humanité entière », *Le Monde*, 21 juin 2020, [en ligne], https://www.lemonde.fr/le-monde-des-religions/article/2020/06/21/pourquoi-certains-mythes-sont-communs-a-l-humanite-entiere_6043614_6038514.html [consulté le 3 octobre 2025]

LEENHARDT, Roger, « Le rythme cinématographique », 1936, cité d'après Dudley Andrew, *What Cinema Is !*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010 dans AUMONT, Jacques, *Montage, « la seule invention du cinéma »*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2015

LEYDIER, Richard, « La nouvelle peinture et la France », *Art Press*, n° 307

LEYDIER, Richard, « Marc Desgrandchamps. Sous le soleil exactement », *Artpress*, 22 avril 2011, [en ligne], <https://www.artpress.com/2011/04/22/marc-desgrandchamps-sous-le-soleil-exactement/> [consulté le 3 octobre 2025]

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, MIGUET-LAANGNIER, Marie, *L'intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Paris, Belles lettres, 1998, <https://books.openedition.org/pufc/4507?lang=fr#bodyftn1>

LIPPARD, Lucy R., "From the Inside Out", *Artforum*, mars 1974, vol.13, n°7

LOISELEUX, Valérie, « Le DVD et moi », *Cahiers du cinéma*, décembre 2001

Love's missing/ Bruno Perramant (cat.exp. Paris, Galerie In Situ. Fabienne Leclerc, 13 mars – 15 mai 2021), Paris, Galerie In Situ. Fabienne Leclerc, 2021

LOYER, Emmanuelle, « Quand l'histoire permet de mieux panser la fatalité du temps présent », *France Inter*, le 3 octobre 2022, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/l-heure-bleue-du-lundi-03-octobre-2022-9891692>

LOYER, Emmanuelle, *L'impitoyable aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2022

LYOTARD, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2017

MARION, Philippe, "Narratologie médiatique et médiagenie des récits", *Recherches en communication*, n°7, 1997

MARION, Philippe, "Narratologie médiatique et médiagenie des récits", *Recherches en communication*, n°7, 1997

Martha Rossler, « *House Beautiful: Bringing the War Home* », *MoMa*, [en ligne], <https://www.moma.org/collection/works/152791> [consulté le 4 octobre 2025]

MARZONI, Andrew, « When SoHo met Hollywood : revisiting '90s films by '80 art stars », *Artnews*, 30 septembre 2015, [en ligne],

MAYER, Andreas, « Éros et Thanatos : métapsychologie et théorie culturelle », *Introduction à Sigmund Freud*, Paris, Éditions La Découverte, 2020, <https://www-cairn-info.bsg-ezproxy.univ-paris3.fr/introduction-a-sigmund-freud--9782707197337-page-79.htm>

McFADDEN, Dan, "The end of the world : a Heideggerian interpretation of apocalyptic cinema", *CineAction*, 2015, [en ligne], <https://go-gale-com.bsg-ezproxy.univ-paris3.fr/ps/i.do?p=LitRC&u=unipari&id=GALE%7CA399265850&v=2.1&it=r> [consulté le 3 octobre 2025]

McKENNA, Kristine, "An artist is now a director : Longo hopes "crypt" opens film career", *Los Angeles Times*, 27 juin 1992, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-06-27-ca-971-story.html>

MICHAUD, Philippe-Alain, « Faillite dans la représentation : l'univers post-filmique de John Baldessari », dans *From Life*, Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes, 2005

MILLER, Steve, "Carving the epic : interview with Robert Longo", *Musée Magazine*, mars 2016, <https://museemagazine.com/features/art-2/features/interview-robert-longo-2>

MONTAGU, Jemima, GINGERAS, Alison M., dans *Cher Peintre... Leiber Maler... Dear Painter...* (cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 12 juin – 2 septembre 2002, Vienne, Kunsthalle Wein, 20 septembre 2002- 1 janvier 2003, Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 14 janvier 2003 – 6 avril 2003), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2002

MOULIN, Raymonde, « Champs artistique », dans *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995

MURAT, Laure, « Blow Up », revu et innacceptable, *Libération*, 12 décembre 2017

NAUGRETTE, Jean-Pierre, « David Hockney (1980) et David Lynch (2001), auteurs de Mulholland drive », *Ligeia*, n°77-80, 2007

NORMAND, Jean-Michel, « La dictature du présent selon François Hartog », *Le Monde*, 13 novembre 2020, [en ligne], https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2020/11/13/la-dictature-du-present-selon-francois-hartog_6059638_4497916.html

ORWELL, George, *Politics and the English Language (La politique et la langue anglaise)*, publié en 1946 dans la revue *Horizon* (trad. fr. in *Essais, articles, lettres*, vol. IV : 1945-1950, Paris, Ivrea/Seuil, 2001).

PAÏNI, Dominique, « Pourquoi expose-t-on le cinéma ? », *24 images*, n°140, décembre 2008-janvier 2009

PERRY, Kevin EG, « Francis Ford Coppola : "Apocalypse Now is not an anti-war film", *The Guardian*, 9 août 2019, [en ligne], <https://www.theguardian.com/film/2019/aug/09/francis-ford-coppola-apocalypse-now-is-not-an-anti-war-film> [consulté le 3 octobre 2025]

PLAKHOV, Andreï, « Le poète de la pluie », *Kommersant*, 4 octobre 2025, [en ligne], <https://www.kommersant.ru/doc/8097322> [consulté le 5 octobre 2025]

POIVERT, Michel « La photographie est-elle une « image » ? *Études photographiques*, 34, Printemps 2016, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>

PRYOR, John-Paul, "Jonathan Wateridge : Another Place", *Dazed*, 9 juin 2010, <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/7707/1/jonathan-wateridge-another-place>

PUECH, Michel, « Les catastrophes lentes », *Le Portique*, 10 avril 2009, <http://journals.openedition.org/leportique/2003>

PUECH, Michel, « Les catastrophes lentes », *Le Portique*, 10 avril 2009, [en ligne] <http://journals.openedition.org/leportique/2003> [consulté le 3 octobre 2025]

RENAUD, Nicolas, « La rencontre et la méprise », *Hors Champs*, Revue Hors-Champs, 2001, <https://www.hors-champ.ch/article-6/>, CHAPERON, André, « Plus fort que le film : le DVD. Cinéma et DVD »

REYNAUD, Bérénice, « Warhol cinéaste », 22 septembre 2023, *Cahiers du cinema*, <https://www.cahiersducinema.com/actualites/warhol-cineaste/>

ROBERT, Valentine, « Le tableau vivant ou l'origine de l'« art » cinématographique », dans RAMOS, Julie, POUY, Léonard, PY, Olivier, *Le tableau vivant ou L'image performée*, Paris, Mare & Martin, INHA, 2014

ROBERT, Valentine, « La Belle Noiseuse, une création en deux actes : pictural et filmique », dans FRANGNE, Pierre-Henry, *Filmer l'acte de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, [en ligne], <https://books.openedition.org/pur/1139?lang=fr#bodyftn4> [consulté le 3 octobre 2025]

RODENBECK, Max, « La malédiction irakienne », *Sept*, n°22, 5 février 2018, [en ligne], <https://www.sept.info/irak-malediction>

RÖMER, Stefan, BALDESSARI, John, « Entretien », 6 octobre 2004, Conceptual Paradise, [en ligne], <http://conceptual-paradise.zkm.de/interview-baldessari/> [consulté le 9 octobre 2025]

ROSENSTONE, Robert A., « "Like writing history with lighting": film historique/verité historique », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995

ROUDINESCO, Elisabeth, « La tentation de Carl Gustav Jung », *Le Monde*, 26 novembre 1999, [consulté le 3 octobre 2025] https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/11/26/la-tentation-de-carl-gustav-jung_3596948_1819218.html [consulté le 3 octobre 2025]

ROUGÉ, Bertrand. « Les deux récits du tableau : Histoire et configuration narrative en peinture », dans *Littérature*, n°106, 1997

SAYEJ, Nadja, « 'I'm screaming to the choir'-behind Robert Longo's anti-Trump art », *The Guardian*, 29 avril 2019, [en ligne], <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/apr/29/im-screaming-to-the-choir-behind-robert-longos-anti-trump-art> [consulté le 6 octobre 2025]

STONE, Olivier, « Les médias et la violence », *Forum des images*, 23 février 2018, [en ligne], <https://www.dailymotion.com/video/x6f4j2n> [consulté le 3 octobre 2025]

STORA, Benjamin, « Le cinéma américain pendant la guerre du Vietnam le mythe de « l'avalanche », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°49, janvier-mars 1996

STORA, Benjamin, « Le cinéma américain pendant la guerre du Vietnam le mythe de « l'avalanche », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°49, janvier-mars 1996

SZENDY, Peter, *L'apocalypse cinéma. 2012 et autres films sur la fin du monde*, Nantes, Capricci, 2012 <https://catnotes.hypotheses.org/543> [consulté le 3 octobre 2025]

TARKOVSKI, Andreï, *Le Temps Scellé : de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Éditions de l'Étoile : Cahiers du cinéma ; diffusion Seuil, 1989

TERRIER-HERMANN, Véronique, « Cinéma et art contemporain, nouvelles approches de l'essai », *Marges*, n° 10, 2010

THIVAT, Patricia-Laure, « Peinture et cinéma. Picturalité de l'image filmée de la toile à l'écran », *Ligeia*, n° 77-80, 2007

TISSERON, Serge, « Contes et mythes du cinéma contemporain », *L'Esprit du temps*, 2002/3, n°7

TOMASULO, Frank P., *The Politics of Ambivalence : Apocalypse Now as Pro-war and Anti-war Film*, 2019

TRACHMAN, Matthieu, « Le métier de pornographe : rhétorique, contrôle et savoirs d'un groupe professionnel discrédité », *Sociologie du travail*, vol.53 – n°4, octobre-décembre 2011

VERAY, Laurent, « Filmer la guerre : entre fiction et « réalité », *Chemins de Mémoire*, [en ligne], <https://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/filmer-la-guerre-entre-fiction-et-realite> [consulté le 3 octobre 2025]

VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, op. cit., p. 28-38 ; cf. aussi « Entretien avec Paul Veyne », in *L'Homme*, n° 175-176, op. cit., p. 236.

VIRILIO, Paul, *La fin du monde est un concept sans avenir : œuvre 1957-2010*, Paris, Éditions du Seuil, 2023

WALSH, Meeka, ENRIGHT, Robert, "Working towards affection : an interview with Robert Longo, *Bordercrossings*, septembre 2010, <https://bordercrossingsmag.com/article/working-towards-affection-an-interview-with-robert-longo>

WEIL, Simone, *L'Iliade ou le Poème de la force*, publié dans Les Cahiers du Sud (Marseille), de décembre 1940 à janvier 1941 sous le nom de Émile Novis, [en ligne], https://teuwissen.ch/imlift/wp-content/uploads/2013/07/Weil-L_Iliade_ou_le_poeme_de_la_force.pdf [consulté le 5 octobre 2025]

WIENER, Jon, "When Nixon asked Haldeman about Philip Roth", *Los Angeles Review of Books*, 25 janvier 2014, <https://lareviewofbooks.org/article/nixon-asked-haldeman-philip-roth/>

WAYNE, George, « Robert Longo on Making Art In the Age of Trump », 24 octobre 2019, *Papermag*, [en ligne], <https://www.papermag.com/robert-longo-amerika#rebelltitem5> [consulté le 7 octobre 2025]

YACOWAR, Maurice, « The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre », dans GRANT, Barry, Keith, *Film Genre: theory and criticism*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press, 1977, pp. 90-107

ZERNIK, Clélia, « Peinture et cinéma. Quelques nouveaux regards », *Positif*, juillet-août 2008, 569/570

Catalogues d'exposition

Artists respond : American art and the Vietnam War, 1965-1975 (cat.exp. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, 15 mars 2019 – 18 août 2019), Smithsonian American Art Museum, 2019

Blow-up : Antonioni's classic film and photography (cat.exp. Vienna, Albertina, 30 avril – 24 août 2013, Winterthur, Fotomuseum, 13 septembre – 30 novembre 2014, Berlin, C/O, 13 décembre 2014 – 8 mars 2015), Vienna, Albertina, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014

Cher Peintre... Leiber Maler... Dear Painter... (cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 12 juin – 2 septembre 2002, Vienne, Kunsthalle Wein, 20 septembre 2002- 1 janvier 2003, Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 14 janvier 2003 – 6 avril 2003), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2002

Chris Marker (cat.exp.Paris, Cinémathèque française, 2 mai – 29 juillet 2018 ; Bruxelles, BOZAR, Palais des beaux-arts, 19 septembre 2018 – 6 janvier 2019), Paris, la Cinémathèque française, 2018

David Hockney: the Arrival of Spring (cat.exp. Paris, Galerie Lelong, 21 mai – 24 juillet 2015), Galerie Lelong, 2015

De mémoires (cat. exp. Tourcoing, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 17 octobre – 28 décembre 2003), Tourcoing, Le Fresnoy, Paris, Hazan, 2003

Douze ans d'art contemporain en France (cat.exp. Paris, Grand Palais, 17 mai – 18 septembre 1972), Paris, Réunion des musées nationaux, 1972

Drawing into film: directors' drawings (cat. exp. New York, Pace Gallery, 26 mars – 24 avril 1993), New York, The Pace Gallery, 1993

Enfin le cinéma ! arts, images et spectacles en France (1833-1907) (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 27 septembre 2021 – 16 janvier 2022), Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, Grand Palais, 2021

Exposed : the Victorian nude (cat.exp.Londres, Tate Britain, 1 novembre 2001 – 27 janvier 2002; Munich, Haus der Kunst, 1 mars – 2 juin 2002 ; New York, Brooklyn Museum of Art, 6 septembre 2002 – 5 janvier 2003 ; Kobe, Kobe City Museum, février – mai 2003 ; Tokyo, Geidai Museum, juin – août 2003), Londres, Tate Publishing, 2001

Féminin masculin : le sexe de l'art (cat. exp. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 24 octobre 1995 – 12 février 1996), Paris, Centre Georges Pompidou, Gallimard-Electa, 1995

Francis Picabia : les nus et la méthode (cat.exp. Grenoble, musée de Grenoble, 17 octobre 1997 – 3 janvier 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998

Francis Picabia (cat.exp. Paris, Galeries nationale du Grand Palais, 23 janvier – 29 mars 1976, dir. Jean Hubert Martin et Hélène Seckel), Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976

Ghada Amer : a woman's voice is revolution (cat.exp.Marseille, MUCEM, décembre 2022-avril 2023, Frac, Provence-Alpes-Côte d'Azur, décembre 2022-février 2023 ; chapelle de la Vieille Charité (Musées de Marseille), décembre 2022-avril 2023), Paris, Éditions Dilecta, Marseille, Mucem, 2022

Godard – Picasso : collage(s) (cat.exp. Abbaye de Montmajour, 2 juillet – 23 septembre 2018), Arles, Art cinéma, Les rencontres de la photographie, 2018

Godard – Picasso : collage(s) (cat.exp. Abbaye de Montmajour, 2 juillet – 23 septembre 2018), Arles, Art cinéma, Les rencontres de la photographie, 2018

Hitchcock et l'art : coïncidences fatales (cat.exp. Centre Pompidou, Paris, du 6 juin au 24 septembre 2001), Paris, Centre Pompidou, Milano, Mazzotta, 2000

Il était une fois Walt Disney : aux sources de l'art depuis studios Disney (cat.exp. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16 septembre 2006 – 15 janvier 2007, Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais, 8 mars – 24 juin 2007), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006

Image world: art and media culture (cat. exp. New York, Whitney Museum of American Art, 8 novembre 1989 – 18 février 1990), New York, Whitney Museum of American Art, 1989

Immortelle : vitalité de la jeune peinture figurative française (cat. exp. Montpellier, MO.CO., 11 mars – 4 juin 2023 ; Montpellier, MO.CO., Panacée, 11 mars – 7 mai 2023), Milan, Silvana editoriale, 2023

Lacan, l'exposition : quand l'art rencontre la psychanalyse (cat.exp. Metz, Centre Pompidou-Metz, 31 décembre 2023-27 mai 2024), Metz, Centre Pompidou-Metz, Paris, Gallimard

Le Dernier Picasso : 1953-1973 (cat.exp. Paris, musée national d'art moderne : le musée Picasso ; Londres, Tate gallery, 17 février – 16 mai 1988), Paris, Centre Georges Pompidou, 1988

Le Dernier Picasso : 1953-1973 (cat.exp. Paris, musée national d'art moderne : le musée Picasso ; Londres, Tate gallery, 17 février – 16 mai 1988), Paris, Centre Georges Pompidou, 1988

Le monde réel (cat. exp. Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 30 juin – 14 novembre 1999), Arles, Actes Sud ; Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1999

Le mouvement des images (cat.exp. Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, 9 avril 2006 – 29 janvier 2007), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006

Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?, Actes de colloque, INHA et Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008. Publication en ligne <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=593&lang=fr>

Les Immatériaux (cat.exp. Paris, Centre de création industrielle, 28 mars – 15 juillet 1985), Paris, Centre Pompidou, 1985

Les portes du possible : art & science-fiction (cat.exp. Centre Pompidou-Metz, 4 novembre 2022- 10 avril 2023), Metz, Centre Pompidou Metz, 2022

Louise Bourgeois (cat.exp. Museum of Modern Art, New-York, 3 novembre 1982 — 8 février 1983), New York, Museum of Modern Art, 1982)

Love's missing/ Bruno Perramant (cat.exp. Paris, Galerie In Situ. Fabienne Leclerc, 13 mars – 15 mai 2021), Paris, Galerie In Situ. Fabienne Leclerc, 2021

Mémoire des camps : photographie des camps de concentration et d'extermination nazi (1933-1999)(cat.exp.Paris, Hôtel de Sully, 12 janvier – 25 mars 2001), Paris, Marval, 2001

Mythes fondateurs : d'Hercule à Dark Vador (cat. exp. Paris, Musée du Louvre, Petite Galerie, 13 octobre 2015 – 4 juillet 2016), Paris, Musée du Louvre, 2016

Mythologies quotidiennes (cat.exp.Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, juillet-octobre 1964), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964

Painting on the move (cat.exp. Kunstmuseum Basel, 26 mai – 8 septembre 2002), Basel, Schwabe & Co, 2002

Passages de l'image, (cat.exp. Musée national d'art moderne, Paris, 19 septembre 1990- 13 janvier 1991), Paris, Centre Georges Pompidou, 1990

Peinture — Malerei (cat.exp.Berlin, Martin-Gropius-Bau, 23 septembre —12 novembre 2006), Berlin, Ambassade de France, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006

Peinture, cinéma, peinture (cat.exp. Marseille, Centre de la Vieille Charité, 15 octobre 1989 – 14 janvier 1990), Paris, Hazan : Direction des musées de Marseille, 1989 STEHLÉ-AKHTAR, Barbara, BIDENT, Christophe, *Djamel Tatah*, Paris Musées, 2004

Picasso à l'écran (cat.exp. Paris, 3^e Biennale internationale sur l'art moderne, Musée national d'art moderne, 9 – 16 juin 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, Centre Georges Pompidou, 1992

Picasso érotique (cat. exp. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 19 février – 20 mai 2001 ; Montréal, Musée des Beaux-Arts, 14 juin – 16 septembre 2001 ; Barcelone, Museu Picasso, 15 octobre 2001 – 27 janvier 2002) Paris, Réunion des musées nationaux, 2001

Picasso-mania (cat.exp. Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 7 octobre 2015 – 29 février 2016), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2015

Picasso, Braque and Early Film in Cubism (cat.exp. New York, Pace Gallery, 20 avril – 23 juin 2007), New York, Pace Wildenstein

Picasso, la peinture seule 1961-1972 (cat.exp. Nantes, Musée des beaux-arts, 5 octobre 2001 – 14 janvier 2002 ; Padoue, Palazzo Zabarella, 14 septembre 2002 – 12 janvier 2003), Paris, Réunion des musées nationaux, Nantes, Musée des beaux-arts, 2001

Postmodernism : style and subversion, 1970-1990 (cat.exp. Victoria and Albert museum, London, 24 septembre 2011- 15 janvier 2012), Londres, V&A publishing, 2011

Projections, les transports de l'image (cat.exp. Le Fresnoy, Studio national des arts contemporain, novembre 1997-janvier 1998), Paris, Editions Hazan, 1997

Quand Fellini rêvait de Picasso (cat.exp. Paris, Cinémathèque française, 3 avril – 28 juillet 2019), Paris, Réunion des musées nationaux, La Cinémathèque française, 2019

Renoir père et fils : peinture et cinéma (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 5 novembre 2018- 27 janvier 2019, Philadelphie, Barnes Foundation, 6 mai – 3 septembre 2018), Paris, Musée d'Orsay : Flammarion ; Philadelphie, The Barnes Foundation, 2018

Sigmar Polke : history of everything : paintings and drawings, 1998-2003 (cat.exp. Dallas, Dallas Museum of Art, du 15 novembre 2002 au 6 avril 2003, Londres, Tate Modern, 2 octobre 2003 au 4 janvier 2004), Dallas, Dallas Museum of Art, New Haven, Conn; Londres, Yale University Press, 2003

Surrealism : Desire Unbound (cat. exp. Londres, Tate Modern, 20 septembre 2001- 1 janvier 2002; New York, The Metropolitan Museum of Art, 6 février – 12 mai 2002), Londres, Tate Gallery publishing, 2001

Urgent Painting (cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 17 janvier – 2 mars 2002), Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2002

Ziet Geist : Internationale kunstausstellung (cat.exp. Berlin, Martin-Gropius Bau, 1982), Berlin, Martin-Gropius Bau

Artistes

Jean-Michel Alberola

ALBERA, François, « La « méthode » de Jean-Michel Alberola », *l'895*, n°100, automne 2023

ALBERA, François, « La réalité augmentée » selon Jean-Michel Alberola, *Revue commune*, <https://revuecommune.fr/2024/01/20/la-realite-augmentee-selon-jean-michel-alberola/>

ALBEROLA, Jean-Michel, « Banalité d'un tournage au Japon. 2007-2010 », *Trafic*, n°76, 2010,

ALBEROLA, Jean-Michel, *L'impression d'Afriques*, Naples, Institut français de Naples, 1989

ALBEROLA, Jean-Michel, *Sans titre : Auschwitz, mai 1987 — Paris, novembre 1996*, Paris, VillaRose, 1997

ALBEROLA, Jean-Michel, *Trafic*. « M.A.G.I.E », *Trafic*, n° 120, décembre 2021,

BARTHES, Roland, « La mort de l'Auteur », 1967, dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. Points, 1984,

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*,

BERGALA, Alain, « L'histoire et le sacré », Nul mieux que Godard, Éditions des Cahiers du cinéma, 1999

BISMUTH, Léa, « Jean-Michel Alberola. L'aventure des détails », *Art press*, mars 2016

Bonjour, Monsieur Manet (cat.exp. Paris, Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, 8 juin – 3 octobre 1983), Paris, Centre Georges Pompidou, 1983

DAGEN, Philippe, « Impression d'Afriques à Romans », *Le Monde*, 29 janvier 1987

DAGEN, Philippe, ALBEROLA, Jean-Michel, *1965-1966-1967. Jean-Michel Alberola*, 2024, Paris, Galerie Daniel Templon

DE BAECQUE, Antoine, *Godard : biographie*, Paris, Bernard Grasset, 2023

GRENIER, Catherine, STOUILLING, Claire, ALBEROLA, Jean-Michel, *Jean-Michel Alberola*, Paris, Flammarion, 2016

Inha

Jean-Michel Alberola : Je ne m'appelle pas Pierrot, je m'appelle Ferdinand (cat.exp. 1998-1999), Paris, Association française d'action artistique, 1998

Jean-Michel Alberola : l'aventure des détails (cat.exp.Paris, Palais de Tokyo, 19 février – 16 mai 2016), Paris, Palais de Tokyo 2016

Jean-Michel Alberola : l'aventure des détails (cat.exp.Paris, Palais de Tokyo, 19 février – 16 mai 2016), Paris, Palais de Tokyo 2016

Jean-Michel Alberola, *Les images peintes. Jean-Michel Alberola* (cat.exp. Saint Priest, galerie municipale, novembre – décembre 1984, Musée des beaux-arts du Havre, janvier – février 1985, FRAC pays de Loire-Abbaye de Fonrevraud, mars-avril 1985), Venisseux, Jullien, 1984, volume 2

LEQUEUX, Emmanuelle, « Jean-Michel Alberola. Un artiste doué, c'est un artiste qui fait don », *Beaux-Arts Magazine*, février 2016

Les images peintes. Jean-Michel Alberola (cat.exp. Saint Priest, galerie municipale, novembre – décembre 1984, Musée des beaux-arts du Havre, janvier – février 1985, FRAC pays de Loire-Abbaye de Fonrevraud, mars-avril 1985), Venisseux, Jullien, 1984

MARCADE, Bernard, « Tenez-vous à distance et avancez lentement », *Trafic*, n°100,

MARCHIORI, Dario. « De la parataxe chez Alexander Kluge : le cinéma par-delà le cinéma ». *Alexander Kluge et la France*, Presses universitaires Blaise-Pascal, [en ligne], 2022, <https://doi.org/10.4000/books.pubp.7541> [consulté le 3 octobre 2025]

PAÏNI, Dominique, « La distance Alberola », *Trafic*, n°100,

SERWANSKA, Anne “Entretien avec Jean-Michel Albeorla. Jean-michel Alberola. Le Mythe de Suzanne », *Ville Montrouge*, <https://www.ville-montrouge.fr/953-jean-michel-alberola-le-mythe-de-suzanne.htm>

Ali Banisadr

“Artist Ali Banisadr : Worlds Within Worlds”, *Louisiana Channel*, mars 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=JhsmkFDIhqs>

« Ali Banisadr in conversation with Patricia Hickson, Art Basel, 2020”, <https://review.kasmingallery.com/in-conversation/ali-banisadr-in-conversation-with-patricia-hickson/>

Ali Banisadr : in Medias Res (cat.exp. Paris, galerie Thaddeus Ropac, 28 novembre 2015 – 16 janvier 2016), Paris, Zalzburg, Galerie Thaddeus Ropac, 2015

BATTAGLIA, Andy, « Ali Banisadr paintgs a picture, *Artnews*, avril/mai 2021

CHIK, Caroline, GAUDREAULT, André, MAREY, Etienne-Jules, *L'image paradoxale : fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2011

DROUET, Jean-Baptiste, « Troie : un tournage homérique pour un péplum démesuré », *Première*, 27 août 2024, <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Troie-un-tournage-homerique-pour-un-peplum-demesure>

WEI, Lilly, “Ali Banisadr: interview”, *studio international*, 2 juin 2014, <https://www.studiointernational.com/ali-banisadr-interview>

François Boisrond

BELLET, Harry, « Arts : à Sète, gros plan sur François Boisrond », *Le Monde*, 9 septembre 2022, https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/09/09/arts-a-sete-gros-plan-sur-francois-boisrond_6141001_3246.html

DAGEN, Philippe, « La chronique de François Boisrond, sténographe du monde », *Le Monde*, 30 juin 2016, https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/07/01/la-chronique-de-francois-boisrond-stenographe-du-monde_4962228_1655012.html

DAGEN, Philippe, « Rencontre avec François Boisrond à l'occasion de la rétrospective du peintre au Musée Paul Valéry, à Sète », 12 septembre 2022, https://www.youtube.com/watch?v=d_qk73baqxM

François Boisrond : Au rapport (cat.exp. Paris, galerie Louis Carré & Cie, 15 septembre – 21 octobre 2017), Paris, Éditions louis Carré et Cie, 2017

François Boisrond : monographie (cat.exp. Les Sables-d'Olonne, Abbaye de Sainte-Croix, 17 mars – 17 juin 2012, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 7 juillet-16 septembre 2012, Saint-Gratien, Espace Jacques Villeglé, 4 octobre-8 décembre 2012), Arles, Actes Sud, 2012

François Boisrond : une rétrospective (cat.exp. Sète, musée Paul Valéry, 24 juin – 6 novembre 2022), Sète, musée Paul Valéry, Villemur-sur-Tarn, Éditions Loubatières, 2022

François Boisrond, Par passion (cat.exp.Paris, Galerie Louis Carré & Cie, 11 mai-30 juin 2012), Paris, Louis Carré, 2012

GUIBERT, Hervé, « Une partie du monde et sa métaphore. Entretien avec Jean-Luc Godard », *Le Monde*, 27 mai 1982, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/05/27/une-partie-du-monde-et-sa-metaphore_2910509_1819218.html [consulté le 26 septembre 2025]

JOUANNAIS, Jean-Yves, « Préface »,

LAURENT, Tom, « Entretien avec François Boisrond », *Art Absolument*, <https://media.artabsolument.com/pdf/article/102922.pdf>

LEVY-LASNE, Thomas, « Les apparences, épisode 6 : François Boisrond », *Youtube*, 1 août 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=LCqdGMuH8bE>

RAGEOT-DESHAYES, Gaëlle, « L'insoutenable légèreté de l'art », dans *François Boisrond* (cat.exp. Les Sables-d'Olonne, Abbaye de Sainte-Croix, 17 mars – 17 juin 2012, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 7 juillet-16 septembre 2012, Saint-Gratien, Espace Jacques Villeglé, 4 octobre-8 décembre 2012), Arles, Actes Sud, 2012

SCHMITT, Olivier « Myriem Roussel. Ni fragile ni inquiète », *Le Monde*, 17 avril 1986, https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/04/17/myriem-roussel-ni-fragile-ni-inquiete_2917445_1819218.html

VISCHER, Theodora, NAEF, Heidi, *Jeff Wall, catalogue raisonné 1978-2004*, Basel, Schaulager, Göttingen, Steidl, 2005

Marc Desgrandchamps

COHEN, David, « Interstices : le temps, la dualité et le cinéma dans la peinture de Marc Desgrandchamps », dans *Marc Desgrandchamps* (cat.exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 13 mai- 4 septembre 2011), Paris, Paris musées , 2011. Voir aussi une thèse de doctorat en esthétique soutenue par Pauline Nobécourt (université Polytechnique, Hauts-de-France), le 12 décembre 2020. « Les influences littéraires et cinématographiques de et à travers Marc Desgrandchamps ».

DESGRANDCHAMPS, Marc, LEYDIER, Richard, PENCRÉAC'H, Stéphane, *Échanges*, table ronde à l'auditorium du Musée des Beaux-Arts de Rennes, le 16 décembre 2016, à l'occasion de l'exposition *Échanges – Marc Desgrandchamps, Stéphane Pencreach* à la Galerie Art & Essai de l'Université Rennes 2, du 16 décembre 2016 au 16 février 2017 et au Musée des Beaux-Arts de Rennes du 16 décembre 2016 au 22 janvier 2017, Rennes, Art & Essai, Université Rennes 2 & Musée des Beaux-Arts de Rennes, cultureclub-studio x label hypothèse, 2018

LEYDIER, Richard, « Marc Desgrandchamps. Sous le soleil exactement », *Artpress*, 22 avril 2011, <https://www.artpress.com/2011/04/22/marc-desgrandchamps-sous-le-soleil-exactement/>

Marc Desgrandchamps : arrêt sur images, Alyssa Verbizh, entretien avec Marc Desgrandchamps à l'occasion de son exposition rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2011, à propos de ses inspirations cinématographiques, <https://vimeo.com/146875416>

Marc Desgrandchamps : le dernier rivage (cat.exp. Carré Sainte-Anne, Montpellier, 15 avril – 19 juin 2011), Montreuil-sous-bois, LienArt, 2011

Marc Desgrandchamps : un état des choses (cat. exp. Le Creux de l'enfer, Thiers, Puy-de-Dôme, 13 juin – 16 septembre 2007), Thiers, Puy-de-Dôme, Centre d'art contemporain du Creux de l'enfer, 2007

Marc Desgrandchamps (cat.exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 13 mai- 4 septembre 2011), Paris, Paris musées , 2011

Marc Desgrandchamps (cat.exp. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, espace 315, 9 janvier – 6 mars 2006), Paris, édition du Centre Pompidou, 2005

Marc Desgrandchamps, Un film documentaire de Judith du Pasquier, Serie l'art et la manière, arte-image, 2005

VERHAGEN, Erik, « Éloge de l'hétéronomie : cinq notes sur la spécificité picturale de Marc Desgrandchamps », dans Marc Desgrandchamps, Paris, Flammarion, 2004, ouvrage publié à l'occasion des expositions du Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne, du Centre d'art contemporain de Saint-Gaudens, du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg et du Musée d'art contemporain de Lyon, pp. 88-83
VERHAGEN, Erik, « Marc Desgrandchamps », *Artpress*, n°394, 2012

Eric Fischl

BARRY, Robert, "Suburban Gothic : An interview with Eric Fischl", *The Quietus*, 4 mars 2018, [en ligne], <https://thequietus.com/articles/24148-eric-fischl-presence-of-an-absence-interview> [consulté le 3 octobre 2025]
BARRY, Robert, "Suburban Gothic : An interview with Eric Fischl", *The Quietus*, 4 mars 2018, <https://thequietus.com/articles/24148-eric-fischl-presence-of-an-absence-interview>
CANBY, Vincent, "Portnoy' Should Complain", *The New York Times*, 25 juin 1972
CHAPLIN, Charles, "Portnoy's Travels from Page to Screen.", *Los Angeles Times*, 1972
DAGEN, Philippe, "Chez les peintres. Eric Fischl, le voyeur mélancolique", *Le Monde*, 22 août 1993
DANTO, Arthur C., ENRIGHT, Robert, MARTIN, Steve, *Eric Fischl, 1970-2000*, New York, The Monacelli Press, 2000
Eric Fischl – ten breaths (cat.exp. Hanovre, Kestnengesellschaft, 20 novembre 2007 – 3 février 2008), Hannover, Kestnengesellschaft; Bielefeld, Kerber art, 2007
Eric Fischl : if art could talk (cat.exp. Dallas Museum of Contemporary Art, 11 avril – 26 août 2018, Milan, Mousse Publishing, 2018
Eric Fischl : the Krefeld project (cat.exp. Museum Haus Esters, Krefeld, 12 octobre 2003 – 25 janvier 2004), Bielefeld, Kerber, 2003
Eric Fischl (cat. Exp. New York, Mary Boone Gallery, 14 mai -25 juin 1988), Mary Boone Gallery, New York
ROTH, Philip, "On Portnoy's Complaint", dans *Reading Myself and Others*, New York, Vintage International, 2001
Eric Fischl (cat. Exp. New York, Mary Boone Gallery, 14 mai -25 juin 1988), Mary Boone Gallery, New York
FISCHL, Eric, "Notes from the Field: Time", *The Art Bulletin*, 30 janvier 2014
FISCHL, Eric, "The Artist Project : Eric Fischl", *The Met*, <https://www.metmuseum.org/perspectives/videos/2016/6/the-artist-project-eric-fischl>
FISCHL, Eric, « Painter Eric Fischl on being friends with Steve Martin, finding inspiration in "Her"(Q&A) », *The Hollywood Reporter*, 23 juin 2014, en ligne : <https://www.hollywoodreporter.com/news/painter-eric-fischl-being-friends-714084>
FISCHL, Eric, « The Artist profile archive : Eric Fischl – Late America », 2017
FISCHL, Eric, STONE, Michael, *Bad Boy: My life on and off the canvas*, New York, Crown Publishers, Kindle edition, 2013
FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yves-Alain, BUCHLOH, Benjamin, JOSELIT, David, *Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2016
FREEDBERG, David, *Le pouvoir des images*, Paris, G.Monfort, 1998
GIBSON, Ralph, FISCHL, Eric, *Nude*, Köln, Taschen, 2018
HOMES, A.B., « Interview with Eric Fischl », *Bomb Magazine*, 26 octobre 2005, <https://bombmagazine.org/articles/eric-fischl-1/>
HOMES, Amy M., *Eric Fischl : beach paintings*, New York, Rizzoli, 2009
https://www.liberation.fr/debats/2017/12/12/blow-up-revu-et-inacceptable_1616177/
HUGHES, Robert, « Art : Discontents of the white tribe. Eric Fischl disturbingly paints the hidden life of suburbia », *Time*, 30 mai 1988, <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,967501,00.html>
MARZORATI, Gerald, "Interview with Eric Fischl. I will not think bad thoughts", *Parkett*, vol. 5, 1985
Neo Rauch : le songe de la raison (cat.exp. Montpellier, MO.CO., 8 juillet – 15 octobre 2023), Paris, Bernard Chauveau, Montpellier, MO.CO., 2023

RATCLIFF, Carter. 'Expressionism Today: An Artists' Symposium.' *Art In America*. Dec. 1982

ROTH, Philip, *Portnoy's complaint*, 1969

SAJIP, Arjun, "Eric Fischl enters the third dimension", *Apollo Magazine*, 15 août 2024, <https://www.apollo-magazine.com/eric-fischl-interview-bathers-sexuality-victoria-miro/>

SAMPSON, Steven, « Philip Roth : corps ou créateurs? » *Zone Critique*, 17 juin 2019, <https://zone-critique.com/critiques/moi-philip-roth-de-steven-sampson/>

SICLIER, Jacques, "Portnoy's et son complexe », *Le Monde*, 29 janvier 1973, [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/01/29/portnoy-et-son-complexe_2558274_1819218.html

WIENER, Jon, « When Nixon asked Hadelman about Philip Roth », *Los Angeles Review of Books*, 25 janvier 2014, <https://lareviewofbooks.org/article/nixon-asked-haldeman-philip-roth/>

Robert Longo

», GLEIBERMAN, Owen, « Johnny Mnemonic », *Entertainment*, 9 juin 1995, <https://ew.com/article/1995/06/09/johnny-mnemonic-2/>

« A New York, le club mythique CBGB renaît sous forme de festival », *Le Monde*, 5 juillet 2012, https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/a-new-york-le-club-mythique-cbgb-renait-sous-forme-de-festival_1730026_3246.html

« Johnny Mnemonic in Black and White. Robert Longo, William Gibson, and Keanu Reeves talk about JM », <https://www.youtube.com/watch?v=Y7-SzWZNiBg>

AMATO, Brian, De, "Robert Longo's Johny Mnemonic", *Artforum*, l'été 1995

AZULYS, Sam, "Docteur Folamour de l'holocauste nucléaire comme l'un des beaux-arts », *Le Forum des images*, 24 janvier 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=BGY0IUQcQc>

BLOCH-CHAMFORT, Guy, "New York 2010. Robert Longo", *Connaissance des arts*, 21 mars 2011, <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/new-york-2010-robert-longo-1116338/>

Bobbie Wygant Archive – Robert Longo, "Johnny Mnemonic", 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=KjIWmC-bxss>

« Johnny Mnemonic in Black and White. Robert Longo, William Gibson, and Keanu Reeves talk about JM », <https://www.youtube.com/watch?v=Y7-SzWZNiBg>

McKENNA, Kristine, "An artist is now a director : Longo hopes "crypt" opens film career", *Los Angeles Times*, 27 juin 1992, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-06-27-ca-971-story.html>

D'AMATO, Brian, "Robert Longo's Johny Mnemonic", *Artforum*, l'été 1995

DAHL, Patrick, « Johny Mnemonic in Black-and-White: Robert Longo Interview », *Screen slate*, 10 juin 2021, <https://www.screenslate.com/articles/johnny-mnemonic-black-and-white-robert-longo-interview>

DUPONCHELLE, Valérie, « Staffan Ahrenberg, l'art fait son cinéma », *Le Figaro*, 3 novembre 2013, <https://www.lefigaro.fr/culture/2013/11/03/03004-20131103ARTFIG00023-staffan-ahrenberg-l-art-fait-son-cinema.php>

DURAY, Dan, "Robert Longo : Men, Monsters, and Museums", *Vice*, 31 juillet 2017, https://www.robertlongo.com/exhibitions/2016_Garage/2016-Garageinterview.pdf

EBERT, Roger, "Johnny Mnemonic", *Chicago Sun-Times*, 26 mai 1995, <https://www.rogerebert.com/reviews/johnny-mnemonic-1995>

GALLOWAY, David, "Provocative Visions of Apocalypse", *The New York Times*, 25 septembre 2009

GLEIBERMAN, Owen, « Johnny Mnemonic », *Entertainment*, 9 juin 1995, <https://ew.com/article/1995/06/09/johnny-mnemonic-2/>

GLUECK, Grace, "Magellan Series », *The New York Times*, 12 décembre 1997, https://www.robertlongo.com/press/pdf/1997_Magellan-NYTimes.pdf

GOMBEAUD, Adrien, « Ukraine : comment poutine a réveillé le fantôme du Docteur Folamour », *Les Échos*, le 17 mars 2022, <https://www.lesechos.fr/weekend/cinema-series/ukraine-comment-poutine-a-reveille-le-fantome-du-docteur-folamour-1394350>

HAUS, Mary, « Robert Longo », *Artforum*, vol.41, n°7, mars 2003, [en ligne], <https://www.artforum.com/columns/robert-longo-2-165815/>

HIGUINEN, Erwan, "Critique. Johnny Mnemonic. Canal +, 10h45", *Libération*,
https://www.liberation.fr/medias/1997/06/14/johnny-mnemonic-canal-10h45_206937/
<https://www.youtube.com/watch?v=-E8jsx7SJ9k>

LEBOVICI, Elisabeth, « J'ai nagé avec les requins et j'ai survécu ». Robert Longo évoque son envie
« d'affronter le monde et les monstres », *Libération*, 22 novembre 1995,
https://www.liberation.fr/culture/1995/11/22/j-ai-nage-avec-les-requins-et-j-ai-survecu-robert-longo-evoque-son-envie-d-affronter-le-monde-et-les_149115/

LEFORT, Gérard, « Cinéma. Au XXe siècle, un humain (Keanu Reeves) qui a loué son cerveau à de
puissants cartels de communication, se rebelle : le premier film de l'artiste américain Robert Longo
marie gaïement esprit situ et science-fiction. Johnny Mnemonic, un braque sur l'Internet »,
Libération, 22 novembre 1995, https://www.liberation.fr/culture/1995/11/22/cinema-au-xxie-siecle-un-humain-keanu-reeves-qui-a-loue-son-cerveau-a-de-puissants-cartels-de-commun_149113/

LUQUET-GAD, Ingrid, « Pour Robert Longo, « chaque œuvre est une grande décision », *Les
Intockuptibles*, 2 novembre 2020, <https://www.lesinrocks.com/arts-et-scenes/pour-robert-longo-chaque-oeuvre-est-une-grande-decision-187755-02-11-2020/>

McKENNA, Kristine, "An artist is now a director : Longo hopes "crypt" opens film career", *Los
Angeles Times*, 27 juin 1992, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-06-27-ca-971-story.html>

MILLER, Steve, "Carving the epic : interview with Robert Longo", *Musée Magazine*, mars 2016,
<https://museemagazine.com/features/art-2/features/interview-robert-longo-2>

MOLOTSKY, Irvin, "Reagan expected to cut spending for the arts", *The New York Times*, 3 février
1982, <https://www.nytimes.com/1982/02/03/arts/reagan-expected-to-cut-spending-for-the-arts.html>

PRICE, Richard, LONGO, Robert, *Men in the cities, 1979-1982*, New York, Abrams, 1986
Proof : Francisco Goya, Sergei Eisenstein, Robert Longo (cat.exp. Moscou, New York, Hambourg,
2017-2018), Prague, Czech Republic, Artguide, Moscou, Russie, Garage Museum of Contemporary
Art, 2017

RIAN, Jeff, "Robert Longo", *Purple Magazine*, n°13, 2010, <https://purple.fr/magazine/ss-2010-issue-13/robert-longo-2/>

Robert Longo (cat.exp. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1er octobre – 31
décembre 1989; Chicago, Museum of Contemporary Art, 17 février – 22 avril 1990; Hartford,
Wadsworth Atheneum, 9 juin – 2 septembre 1990), Los Angeles, Los Angeles County Museum of
Art, New York, Rizzoli, 1989

Robert Longo (cat.exp. Paris, Galerie Daniel Templon, 17 mars - 18 avril 1990), Paris, Galerie
Templon, 1990

Robert Longo au sujet de l'exposition *Proof : Francisco Goya, Sergei Eisenstein, Robert Longo*
Moscou, Russie, Garage Museum of Contemporary Art, 2017

Robert Longo dans *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/artist/longo-robert/>

SEIBOLD, Witney, "Johnny Mnemonic Director Robert Longo Had to Learn Filmmaking On The
Fly", *Slashfilm*, 28 octobre 2022, [en ligne], <https://www.slashfilm.com/1076802/johnny-mnemonic-director-robert-longo-had-to-learn-filmmaking-on-the-fly/>

SIMPSON, Ashley, "Artist Robert Longo pits excess against morality with designer Rick Owens",
Document, 14 février 2018, <https://www.documentjournal.com/2018/02/artist-robert-longo-pits-excess-against-morality-with-designer-rick-owens/>

Tout sur le film : <https://fictionmachine.com/2024/06/07/i-want-room-service-johnny-mnemonic-1995/>

TROUILLOT, Terence, « Robert Longo on editing Eisenstein, learning from Putin's Russia, and Why
"making art is a political gesture, period" », *Artnet*, 22 septembre 2017, <https://news.artnet.com/art-world/robert-longo-brooklyn-museum-proof-1086530>

VAN BAKEL, "Remembering Johnny. William Gibson on the making of Johnny Mnemonic", *Wired*,
1 juin 1995, <https://www.wired.com/1995/06/gibson-4/>

VICET, Marie, *Du cinéma à l'œuvre : transferts iconographiques chez Robert Longo*,
<https://journals.openedition.org/marges/2298>

WALSH, Meeka, ENRIGHT, Robert, "Working towards affection : an interview with Robert Longo",
Bordercrossings, septembre 2010, <https://bordercrossingsmag.com/article/working-towards-affection-an-interview-with-robert-longo>

Jacques Monory

« Jacques Monory, le peintre assassin », *Libération*, 27 août 1996, https://www.liberation.fr/culture/1996/08/27/jacques-monory-le-peintre-assassin_178853/

BELLET, Harry, « Le peintre Jacques Monory est mort », *Le Monde*, 18 octobre 2018, https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2018/10/18/le-peintre-jacques-monory-est-mort_5371188_3382.html

BELLET, Harry, « Le peintre Jacques Monory est mort », *Le Monde*, 18 octobre 2018, https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2018/10/18/le-peintre-jacques-monory-est-mort_5371188_3382.html

BLUMENFELD, Samuel, « Gun Crazy », *Le Monde*, 13 décembre 2013,

BLUMENFELD, Samuel, « Gun Crazy », *Le Monde*, 13 décembre 2013,

DEBAILLEUX, Henri-François, « Jacques Monory, le peintre assassin », *Libération*, 27 août 1996, [en ligne], https://www.liberation.fr/culture/1996/08/27/jacques-monory-le-peintre-assassin_178853/ [consulté le 25 septembre 2025]

DUBROUX, Danièle, LE PERON, Lazare et TOUBIANA, Serge, « Les arrêts sur l'image de Jacques Monory », dans « Le cinéma dans la peinture », *Cahiers du cinéma*, août-septembre 1977, dans MONORY, Jacques, LE THOREL, Pascale, *Écrits, entretiens, récits/Jacques Monory*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, Ministère de la culture et de la communication, 2014

Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, <https://www.fonds-culturel-leclerc.fr/actualités-l-exposition-pas-à-pas...-la-voleuse-893-52-0-0.html>

https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/12/13/gun-crazy_4333334_3246.html

https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/12/13/gun-crazy_4333334_3246.html

LEQUEUX, Emmanuelle, « Monory : le héros de son art, l'autobiographe de ses bleus », *BeauxArts*, 18 octobre 2018, <https://www.beauxarts.com/grand-format/monory-le-heros-de-son-art-lautobiographe-de-ses-bleus/>

LYOTARD, Jean-François, *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, Bègles, Castor astral, 1984

MAEGHT, Adrien, BAILLY, Jean-Christophe, *Monory*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 2020

MAEGHT, Adrien, BAILLY, Jean-Christophe, *Monory*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 2020

MONORY, Jacques, BAILLY, Jean-Christophe, LETELLIER, Pascal, *Énigmes. Jacques Monory. Le maître du montage*, Nantes, Édition Joca seria, 1996

MONORY, Jacques, LE THOREL, Pascale, *Écrits, entretiens, récits/Jacques Monory*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, Ministère de la culture et de la communication, 2014

MONORY, Jacques, LE THOREL, Pascale, *Écrits, entretiens, récits/Jacques Monory*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, Ministère de la culture et de la communication, 2014

TILMAN, Pierre, *Monory*, Paris, Éditions Frédéric Loeb, 1992

Nazanin Pouyandeh

Nazanin Pouyandeh : la Tentation (cat.exp. Cannes, Suquet des Art(iste)s, 13 juin – 3 novembre 2019, Paris, In Fine, 2019

Table ronde « Iran 2022 : Femme, Vie, Liberté », INHA, 30 novembre 2022

RAUGER, Jean-François, « Midsommar » : cérémonie d'horreur pour odyssée intérieure », *Le Monde*, 31 juillet 2019, https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/07/31/midsommar-ceremonie-d-horreur-pour-odyssee-interieure_5495163_3246.html

Nazanin Pouyandeh : la Tentation (cat. exp. Cannes, Suquet des Artistes, 13 juin – 3 novembre 2019), Paris, In Fine, 2019

Nazanin Pouyandeh, « Making of », Intervention de Nazanin Pouyandeh au centre culture d'Arcueil, <https://www.cultureaarcueil.fr/2020/07/jai-ete-chassee-du-paradis-par-nazanin.html>

MACHERET, Mathieu, « La course de fond d'Amir Naderi », *Le Monde*, 4 mai 2018, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/05/04/la-course-de-fond-d-amir-naderi_5294448_3476.html

« Le Nourouz de la peintre iranienne Nazanin Pouyandeh », *Rfi*, 20 mars 2021, <https://www.rfi.fr/fr/culture/20210320-le-norouz-de-la-peintre-iranienne-nazanin-pouyandeh-en-un-mot-un-geste-et-un-silence>

KAMPIANNE, Harry, « Entretien avec Pat Andrea », *Art interview*, <https://artinterview.com/interviews/pat-andrea/>

MALVOISIN, Armelle, « Elles allument ! », *Le Quotidien de l'Art*, n°1901 ? 4 mars 2020, <https://www.lequotidiendelart.com/articles/17258-elles-allument.html>

Gerhard Richter

BUCHLOH, Benjamin Heinz-Dieter, *Gerhard Richter's Birkenau paintings*, Koln, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2016

BUCHLOH, Benjamin, *Gerhard Richter, Painting after the Subject of History*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2022

CHASSEY, Éric, De, *Donner à voir : images de Birkenau, du Sonderkommando à Gerhard Richter*, Paris, Gallimard, 2024

DE BAECQUE, Antoine, « Entretien avec László Nemes », *Le Fils de Saul*, Paris, *Ad Vitam*, 2015

Gerhard Richter : forty years of painting (cat.exp. MOMA, New York, 14 février – 21 mai 2002, the Art institute of Chicago, 22 juin – 15 septembre 2002, San Francisco museum of modern art, 11 octobre 2002 – 14 janvier 2003), New York, Museum of modern art, 2002

Gerhard Richter : large abstracts (cat.exp. Cologne, Museum Ludwig, 18 octobre 2008 – 1er février 2009, Munich, Haus der Kunst, 27 février – 17 mai 2009), Ostfildern, Hatje Cantz, 2008

Gerhard Richter : paintings (cat.exp.Chicago, Museum of contemporary art, 17 septembre – 10 juillet 1988, Toronto, Art Gallery of Ontario, 29 avril – 10 juillet 1988), Londres, Thames and Hudson, 1988

Gerhard Richter : panorama (cat. exp. Londres, Tate Modern, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012 ; Berlin, Neue Nationalgalerie, 12 février – 13 mai 2012 ; Paris, Centre Georges Pompidou, 6 juin – 24 septembre 2012), Paris, Centre Pompidou, 2016

Gerhard Richter : pictures/series (cat.exp. Riehen/Basel, Fondation Beyeler, 18 mai – 7 septembre 2014), Ostfildern, Hatje Cantz, 2014

Gerhard Richter : Streifen & Glas (cat.exp. Dresde, *Ausstellung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister ; Albertinum*, 14 septembre 2013 – 5 janvier 2014, Kunstmuseum Wnterthur, 18 janvier – 21 avril 2013), Köln, König, 2013

Gerhard Richter. Images d'une époque (cat.exp. Hambourg, Bucerius Kunst Forum, 5 février – 15 mai 2011), Heni Publishing, Londres, Marian Goodman Gallery, New York et Paris

GRONERT, Stefan, *Gerhard Richter. Portraits*, Ostfildern-Ruit, H.Cantz, 2006

MEHRING, Christine, *Gerhard Richter : early work, 1951-1972*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Getty Research Institute, 2010

Paris, ens ulm

SCHREIBER, Jürgen, *Richter, peintre d'Allemagne ; le drame d'une famille*, Dijon, Les Presses du réel, 2012

STORR, Robert, *Gerhard Richter . October 18, 1977*, New York, Museum of Modern Art, 2000

STORR, Robert, *Septembre. Une peinture d'histoire de Gerhard Richter*, Paris, La Difference, 2011

Gerhard Richter : panorama (cat. exp. Londres, Tate Modern, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012 ; Berlin, Neue Nationalgalerie, 12 février – 13 mai 2012 ; Paris, Centre Georges Pompidou, 6 juin – 24 septembre 2012), Paris, Centre Pompidou, 2016

GODARD, Jean-Luc, « Une boucle bouclée. Nouvel entretien avec Alain Bergala » (1997), in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, t. 2*, Paris, Cahiers du cinéma/Seuil, 1998

HÊME DE LACOTTE, Suzanne, « Epstein et Deleuze, cinéma et image de la pensée », *Chimères*, 2005, 57, https://www.persee.fr/doc/chime_0986-6035_2005_num_57_1_1465

LAFON, Alexandre, « La photographie mobilisée 1914-1918 », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 123-3, 2016

MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps » (1936), in *Sociologie et anthropologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1968

NOGUEZ, Dominique, NAVACELLE, Marie-Christine, MINATO, Chihiro, RIVA, Emmanuelle, *Tu n'as rien vu à Hiroshima*, Paris, Gallimard, 2009

RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions de Seuil, 2001

Rémy, Catherine, « Ni cliché, ni séquence : s'arrêter sur l'image », *Ethnologie française*, vol. 37, no. 1, 2007, <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-1-page-89.htm#re2no2>

ROBERT, Pascal, *Polyptique : pour une anthropologie communicationnelle des images*, Paris, Editions Hermann, 2010

STORR, Robert, *Gerhard Richter . October 18, 1977*, New York, Museum of Modern Art, 2000

Stéphane Pencreac'h

« Discussion entre Philippe Dagen et Stéphane Pencreac'h dans le cadre de l'exposition qui lui est consacrée à l'IMA », *Institut du monde arabe*, 5-7 juin 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=dotdld-UVbg>

arabe, 12 mai – 12 juillet 2015), Paris, Institut du monde arabe, 2015

LEVY-LASNE, Thomas, « Les apparences, épisode 44 : Stéphane Pencreac'h », https://www.youtube.com/watch?v=8_Q1P0clmuA

LEYDIER, Richard, « Entretien avec Stéphane Pencreac'h », dans *Stéphane Pencreac'h : oeuvres monumentales* (cat. exp. Paris, Institut du monde arabe, 12 mai – 12 juillet 2015), Paris, Institut du monde arabe, 2015

LEYDIER, Richard, PENCREAC'H, Stéphane, « Entretien. Stéphane Pencreac'h des milliards de mondes », *Art Press*, 1 février 2010, <https://www.artpress.com/2010/02/01/stephane-pencreach-des-milliards-de-mondes/>

PENCREAC'H, Stéphane, « Entretien à l'occasion de l'exposition Tempestad ». Filmé par Patrick Noël, https://www.youtube.com/watch?v=pe3iFv_74j8 et <https://www.youtube.com/watch?v=58xs2AgGHhc>

Stéphane Pencreac'h : Danané 1977 (cat.exp Paris, Galerie Vallois, 4 – 30 avril 2019), Paris, Galerie Vallois, 2019

Stéphane Pencreac'h : oeuvres monumentales (cat. exp. Paris, Institut du monde

Stéphane Pencreac'h : peinture d'histoire (cat.exp. Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, MAMAC, 12 avril – 31 août 2014), Nice, Musée d'Art Modernet et d'Art Contemporain, 2014

Stéphane Pencreac'h : peinture d'histoire (cat.exp. Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, MAMAC, 12 avril – 31 août 2014), Nice, Musée d'Art Modernet et d'Art Contemporain, 2014

Stéphane Pencreac'h : Peinture etc... Conversation entre Stéphane Pencreac'h et Isabelle Sobelman, à l'occasion de l'exposition à la Galerie Beaubourg , Château Notre-Dame des Fleurs à Vence, d'avril à juin 2002, Paris : la Différences ; Vence : Galerie Beaubourg, 2002

Stéphane Pencreac'h. Sublimation. La vie pendant la guerre (cat. Exp. Paris, galerie Anne De Villepoix, 21 avril – 28 mai 2005), galerie Anne De Villepoix, 2005

Stéphane Pencreac'h. Sublimation. La vie pendant la guerre (cat. Exp. Paris, galerie Anne De Villepoix, 21 avril – 28 mai 2005), galerie Anne De Villepoix, 2005

Stéphane Pencreac'h. Tempestad (cat.exp. à cent mètres du centre du monde, Perpignan, 2 juillet – 2 octobre 2011, Perpignan, à cent mètres du centre du monde, 2011

Zencreac'h. Le jugement dernier (cat.exp. Thiers, Puy-de-Dôme, Centre d'art contemporain du Creux de l'enfer, 3 juillet – 26 septembre 2004), Thiers, Creux de l'Enfer, 2004

David Salle

BRADLEY, Joe, *Interview Magazine*, "David Salle", 2015
David Salle, Francis Picabia (cat.exp.Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, 23 janvier – 23 février 2013), Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, 2013
MALCOLM, Janet, "Forty-One False Starts », *New Yorker*, 11 July 1994
MALCOLM, Janet, "Forty-One False Starts », *New Yorker*, 21 July 2004, [en ligne], <https://www.newyorker.com/magazine/1994/07/11/forty-one-false-starts>
McGEE, Celia, "A David Salle diptych : Now he's a Filmer Maker", *The New York Times*, 27 mars 1994, <https://www.nytimes.com/1994/03/27/archives/film-a-david-salle-diptych-now-hes-a-film-maker.html>
LIEBMANN, Lisa, "Harlequinade for an empty room : on David Salle", *Artforum*, février 1987
RAINER, Peter, "Movie review : "Search and Destroy": A Dark comedy with punch", *Los Angeles Times*, 5 mai 1995, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-05-05-ca-62541-story.html>
ROSENBLUM, Robert, "80's Then David Salle Talks to Robert Rosenblum", *Artforum*, Mars 2003
ROSENBLUM, Robert, "80's Then David Salle Talks to Robert Rosenblum", *Artforum*, Mars 2003
SALLE, David, « Notes on my painting », *GalleriesNow*, 28 septembre 2016, <https://www.galleriesnow.net/notes-painting-david-salle/>
SALLE, David, *How to See: Looking, Talking, and Thinking about Art*, New York, W.W. Norton & Company, 2016, édition Kindle
SCHJELDAHL, Peter, "David Salle Interview", *Journal, Contemporary Art Magazine*, février 1981
SCHWARTZ, Sanford, « The art world. David Salle », *The Newyorker*, 1984
SICLIER, Jacques, « Comme un torrent », *Le Monde*, 2 janvier 2005, https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/02/p-comme-un-torrent-p_4301314_1819218.html
SMALL, Rachel, David Salle, "In ghost colors", *Interview*, novembre 2013, [en ligne], <https://www.skarstedt.com/attachment/en/5a7db4e0a09a721a338b4568/News/5a7db521a09a721a338b5747>
VAN BAKEL, "Remembering Johnny. William Gibson on the making of Johnny Mnemonic", *Wired*, 1 juin 1995, <https://www.wired.com/1995/06/gibson-4/>
WINSHIP, Frederick M., "Search and Destroy' brings a parable of the 90s to Broadway", *UPI*, 3 mars 1992, <https://www.upi.com/Archives/1992/03/03/Search-and-Destroy-brings-a-parable-of-the-90s-to-Broadway/6461699598800/>

Luc Tuymans

« Luc Tuymans et l'œil artificiel. Entretien avec Luc Tuymans et Luc Steels », *Bozar*, 8 mai 2020 [en ligne], <https://taz.de/Restbestaende-der-Massenvernichtung/%213204089/> [consulté le 3 octobre 2025]

AZIMI, Roxana, « Luc Tuymans, la mémoire à vif », *Le Monde*, 20 mars 2019, https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/03/20/luc-tuymans-la-memoire-a-vif_5438622_4500055.html

DAGEN, Philippe, « L'œuvre brumeuse de Luc Tuymans », *Le Monde*, 5 décembre 2016
Feuilleton : Angel Vergara (cat.exp. Venise, 54^e Biennale, du 4 juin au 27 novembre 2011), Antwerpen, Ludion, 2011
Feuilleton : Angel Vergara (cat.exp. Venise, 54^e Biennale, du 4 juin au 27 novembre 2011), Antwerpen, Ludion, 2011

FRICKE, Harald, « Restbestände der Massenvernichtung », *taz*, 13 mars 1998,
HORRIGAN, Bill, « Le cinéma , la Belgique et Luc Tuymans : Note », TUYMANS, Luc, JUNGO, Jean-Paul, *Luc Tuymans : doué pour la peinture*, Genève : MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain ; Dijon, presses du réel, 2006

https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/media/dl/guidina_la-pelle-tuymans_fra.pdf

JUNGO, Jean-Paul, TUYMANS, Luc, *Luc Tuymans : doué pour la peinture*, Genève, MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain, 2006

KANTOR, Jordan, « The Tuymans Effect: Wilhelm Sasnal, Eberhard Hevekost, Magnus von Plessen », *Artforum*, novembre 2004, n°3, vol 43, [en ligne], <https://www.artforum.com/features/the->

[tuymans-effect-wilhelm-sasnal-eberhard-havekost-magnus-von-plessen-170108/](#) [consulté le 3 octobre 2025]

La pelle, Luc Tuymans (cat.exp.Palazzo Grassi, Venise, 24 mars 2019-6 janvier 2020), Venise, Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Pinault Collection, Marsilio, 2019

LANGE, Christy, « Luc Tuymans », *Frieze*, 1 juin 2011, [en ligne],

<https://www.frieze.com/article/luc-tuymans-1> [consulté le 3 octobre 2025]

LICHTZIER, Ruslana, « The Desire to Forget : Luc Tuymans, Palazzo Grassi », 20 avril 2020, *The Seen*, [en ligne], https://thesejournal.org/the-desire-to-forget-luc-tuymans-palazzo-grassi/?utm_source=chatgpt.com

LOOCK, Ulrich, ALIAGA, Juan Vicente, SPECTOR, Nancy, REUST, Hans Rudolf, *Luc Tuymans*, Paris, Phaidon Press Limited, 2007

Luc Tuymans : arena (cat.exp. Hannover, Kunstverein, 9 mars – 27 avril 2003, Munich, Pinakothek der Moderne, 6 juin – 10 août 2003, Kunstverein St.Gallen Kunstmuseum, 23 août – 16 novembre 2003), Ostfildern, Hatje Cantz, 2003

Luc Tuymans (cat. exp. Waxner Center for the arts, Columbus, Ohio, 17 septembre 2009 – 3 janvier 2010, San Francisco Museum of Modern Art, 6 février – 2 mai 2010, Dallas Museum of art, 6 juin – 5 septembre 2010, Museum of Contemporary art, Chicago, 2 octobre 2010 – 9 janvier 2011, Palais des beaux-arts de Bruxelles, 18 février – 8 mai 2011), Bruxelles, Ludion, 2011

Luc Tuymans. Mwana Kitoko : Beautiful White Man (cat.exp. Venice, Pavillion de Belgique à Giardini, lors de la Biennale, 10 juin – 4 novembre 2001), Gent, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2001

PUYMBROECK, Rik Van, « Luc TUymans: “Le retard de notre société s’accroît à chaque seconde, malgré les progrès techniques », *L’Écho*, 22 août 2019,

<https://www.lecho.be/sabato/art/luc-tuymans-le-retard-de-notre-societe-s-accroit-a-chaque-seconde-malgre-les-progres-techniques/10107774.html>

Sanguine : Luc Tuymans on Baroque (cat.exp. Fondation Prada, Milan, 10 octobre 2018 – 25 février 2019), Milan, Fondazione Prada

SUCHÈRE, Éric, Entretien avec Luc Tuymans. « La peinture comme concept », *Art press*, n° 281, 1 juillet 2002

TUYMANS, Luc, JUNGO, Jean-Paul, *Luc Tuymans : doué pour la peinture*, Genève : MAMCO, Musée d’art moderne et contemporain ; Dijon, presses du réel, 2006

TUYMANS, Luc, MOLESWORTH, Helen, “Entretien”, *David Zwirner Channel*, juin 2022,

<https://www.youtube.com/watch?v=bxM7Qs08nZg>

VERMEIREN, Gerrit, ROELSTRAETE, Dieter, GLEASON, Montserrat Albores, *Luc Tuymans : I don’t get it*, Gent, Ludion, 2007

Andy Warhol

Andy Warhol : Supernova: stars, deaths, and disasters, 1962-1964 (cat.exp. Minneapolis, Walker Art Center, 13 novembre 2005 – 26 février 2006, Chicago, Museum of Contemporary Art, 18 mars – 18 juin 2006; Toronto, Art gallery of Ontario, 8 juillet – 1er octobre 2006), Minneapolis, Walker Art Center, 2005

CROW, Thomas, « Saturday Disasters : Trace and Reference in Early Warhol », *Art in America*, 1er Janvier 1987, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-saturday-disasters-trace-reference-early-warhol-63578/>

CUEFF, Alain, *Warhol à son image*, Paris, Flammarion, 2009

DAGEN, Philippe, « Derrière les portraits d’Andy Warhol, le trail d’un peintre », *Le Monde*, 20 mars 2009

DE SALVO, Donna, *Andy Warhol : from A to B and back again*, New York : Whitney Museum of American Art, 2018

GIDAL, Peter, *Andy Warhol. Films and Paintings*, 1971, Londres, New York, Studio Vista, Dutton Pictureback

HANHARDT, John G., “Early 1970 : Andy Warhol gets a video camera”,

<https://www.warholstars.org/warhol/warhol1/chron/video.html>

ILLOUZ, Audrey, CRONENBERG, David, Entretien avec David Cronenberg, « Warhol & D. Cronenberg : Supernova et Désastres », *Artpress*, 14 octobre 2006
 Pdf
 REYNAUD, Bérénice, « Warhol cinéaste », 22 septembre 2023, *Cahiers du cinema*,
<https://www.cahiersducinema.com/actualites/warhol-cineaste/>
Warhol: le grand monde d'Andy Warhol (cat.exp. Paris, Galeries nationales, 16 mars – 13 juillet 2009), Paris, RMN, 2009
 WRBICAN, Matt, FRANZEN-SHEEHAN, Abigail, GOPNIK, Blake, PRINTZ, Neil, *A is for Archive: Warhol's world from A to Z*, New Haven : Yale University press; Pittsburgh: the Andy Warhol Museum, 2019

Jeff Koons

“La Cicciolina interrogée par Thierry Ardisson”, *INA*, 18 septembre 1987, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i07226095/la-cicciolina-interrogee-par-thierry-ardisson>
 DAGEN, Philippe, « Jeff Koons, l'incarnation artistique du capitalisme », *Le Monde*, 21 novembre 2014
 DANTO, Arthur, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons », *Cahiers philosophiques*, 2016, n°144
 DANTO, Arthur, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons », *Cahiers philosophiques*, 2016, n°144
 DE SUTTER, Laurent, *Pornographie du contemporain : "Made in heaven" de Jeff Koons*, Bruxelles, La lettre volée, 2018
 Film documentaire Arte, « Jeff Koons. L'art d'aujourd'hui « dans tous ses états », <https://www.youtube.com/watch?v=ik1y0vIUjVg>
Jeff Koons : made in heaven paintings (cat.exp. New York, galerie Luxembourg and Dayan, 5 octobre 2010 – 21 janvier 2011), New York, Luxembourg & Dayan, 2010
Jeff Koons : made in heaven paintings (cat.exp. New York, galerie Luxembourg and Dayan, 5 octobre 2010 – 21 janvier 2011), New York, Luxembourg & Dayan, 2010
 MAHON, Alyce, *Eroticism & art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005
 MARZANO, Michela, *La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité*, Presses Universitaires de France, 2003/3, n°5
 ROSENTHAL, Norman, *Jeff Koons : entretiens*, Paris, Flammarion, 2014
 SUTTON, Benjamin, « Copyright-infringement lawsuit over Jeff Koons's infamous « Made in Heaven' series is dismissed », *The Art Newspaper*, 27 février 2025, [en ligne], <https://www.theartnewspaper.com/2025/02/27/jeff-koons-copyright-infringement-lawsuit-made-heaven-series> [consulté le 2 octobre 2025]

Jean-Michel Alberola

Janvier 2024. Entretien à l'imprimerie Idem

Toute ma pensée vient du cinéma, plus que d'histoire de l'art. Des questions que vous me poser, c'est le centre de mon travail. J'en ai parlé en peu dans la revue *Trafic*, n° 100 et n°130, le dernier, texte sur la peinture-cinéma. Ce qui me plaît beaucoup avec le cinéma, c'est qu'il y a plusieurs choses dans un film : histoire, acteurs, les façons dont ils bougent dans l'espace. Mais la nature d'analyse n'est pas le même non plus. Ce sont avant tout les différences de temporalités, de statut, d'analyse. Dans le cinéma vous êtes dans une durée, tandis qu'une peinture est immédiate. Un film se regarde en plusieurs heures. On sait que si on commence un film vers 18h, on aura fini vers 20h. Pareil pour un livre, il se lit en plusieurs jours, voire mois. Tandis qu'avec un tableau, on voit tout en trois secondes. Quel est votre film préféré ?

Tous les films d'Hitchcock

Donnez-moi un seul film. (*Il y a des moments où les rôles se renversent dans notre entretien*)

Psycho.

Un film, c'est toujours une image unique. Lorsqu'on se souvient d'un film, c'est une seule image qui demeure en mémoire, même si d'autres la précèdent ou la suivent

Vous en parlez aussi dans votre film « La vie de Manet », de cette « première image ».

Oui, Il y a l'histoire d'un film à laquelle on pense, mais c'est toujours après. À partir de cette image, le cerveau reconstitue ensuite la séquence, puis le film entier. Mais d'abord, c'est toujours un photogramme, même pas une séquence. Je l'ai écrit dans un texte dans *Trafic*. Un film, c'est une activité visuelle, et c'est en cela qu'il se rapproche d'un tableau. Dans les deux, on voit une seule image qui est toujours fixe. Après avoir vu un tableau, on se rappelle qu'il y en avait d'autres à côté, que l'on était accompagné d'amis, qu'il faisait beau... Mais ce qui subsiste, c'est toujours une impression immédiate. La différence entre les deux, c'est qu'un c'est toujours avec quelqu'un, peinture c'est tout seul.

J'ai remarqué dans vos deux films, il y a des formes qui s'organisent en une sorte de ponctuation qui les sépare d'autres plans. Dans La Vie de Manet, ce sont des plans noirs très longs, à tel point que nous avons l'impression que le film est fini ou il y a un problème de visionnage. Dans Prologue, ce sont au contraire, des plans qui dissimulent dans la lumière blanche.

Oui, c'était pour rajouter de la respiration. Un film c'est comme une phrase avec le début et la fin. Ce dont vous parlez, ce sont des virgules qui séparent les mots.

J'ai lu que vous avez appris beaucoup en regardant le cinéma, mais également en lisant sur le cinéma, les articles de Skorecki et de Daney. Pourriez-vous en revenir sur cette période d'apprentissage cinématographique ?

J'ai commencé à acheter les *Cahiers de Cinéma* en 1969-1970. Au début, je ne comprenais rien.

Vous connaissez déjà les films dont il était question dans ces articles ?

Non, les films dont ils parlaient, je ne les ai jamais vus. *Young Mr. Lincoln* par exemple, je l'ai vu après. A 17 ans, j'ai vu *Pierrot le Fou*, c'était un grand choc.

Qu'est-ce qui vous a marqué le plus dans ce film ?

La structure, l'histoire de *Pierrot le Fou*, le désordre reflétant la vie que nous menons

Comme tous les films de Godard...

Oui, le désordre dans ses films ressemble à la vie qu'on mène.

Et un peu comme vos tableaux aussi

Tout à fait. C'est très structuré, mais c'est la structure du chaos. *Chaos* (Jean-Michel Alberola prononce ce mot à la manière grec) Vous avez vu les *Histoires du cinéma* ?

Oui, j'ai aussi vu Le Livre d'image, son dernier film, qui m'a beaucoup marqué.

C'est plutôt avant-dernier. Son dernier, *Scénario*, fini un jour avant son suicide, sera montré à bientôt à l'Orangerie.

Le rapport au langage est très présent dans le travail de Godard, comme dans vos œuvres aussi. Il y a deux types de rapports. Un où le visuel et les mots se complètent. Je pense, par exemple, aux aquarelles d'Auschwitz. Si on les regarde sans le texte...

Oui, on y voit les maisons et les fleurs.

... mais lorsqu'on met côte à côte les deux...

Cela donne le sens. Tout à fait.

Mais il y a un autre rapport, dans vos collages, par exemples, où des éléments visuels et des bouts de phrases fonctionnent en contrepoint. Jean-Michel Alberola me corrige en prononçant « contrepoids » pour faire un jeu de mot. J'ai été profondément marqué par la pensée de Godard, par sa manière de travailler les images et par la puissance qu'elles dégagent. Il faut dire que Godard s'approprie visuellement *Ulysse* de Joyce. Il puise également son inspiration dans la pensée de Virginia Woolf et de Marcel Proust. Toute la littérature moderne postule que l'image n'existe jamais seule, qu'un point de vue n'est jamais unique et que la pensée est complexe. Godard ne peut être dissocié de la littérature, de Matisse, ou encore du cinéma russe : Eisenstein, Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, Boris Barnet. Ce que fait Godard est très novateur, mais il ne crée pas cette pensée à partir de rien : il prolonge une démarche initiée par Vertov ou Barnet, qu'il admirait particulièrement. Prenons Eisenstein, par exemple : il s'intéressait à la langue chinoise et à la découverte de l'idéogramme. Lors de ses cours à l'école de cinéma de Moscou, il allait jusqu'à mêler la peinture de la Renaissance au futurisme

Comment vous avez découvert ses cours ?

Cela a été publié dans les *Cahiers du Cinéma*.

J'ai lu que vous avez fait l'Université d'Aix-en Provence, puis de Marseille. Vous n'êtes jamais passé par les Beaux-Arts ?

Non, je n'ai jamais fait des Beaux-Arts. Si j'étais allé dans une école de cuisine, ma peinture serait la même. C'était déjà dans moi.

Quels films vous avez vu à cette époque ?

En 1970, j'ai vu le cinéma expérimental au festival à Avignon : Mekas, Warhol Chelsey Girls. Mon père me parlait de Walsh, de Ford et de Fritz Lang. Mais je ne comprenais pas encore que le cinéma était plus compliqué que ça. Chez Hitchcock, que j'aime beaucoup, je croyais que c'était simple, mais c'est très complexe.

Hitchcock est d'ailleurs l'un des cinéastes préférés de Godard. Qu'est ce qui est complexe chez Hitchcock d'après vous ?

Ce sont des histoires simples, mais à travers lesquelles il y a autre chose : toute sorte de relations entre les hommes et les femmes, qui sont d'une grande densité. Hitchcock c'est un peu comme les tableaux de la Renaissance ou tous les grands tableaux. On voit, admettons, *Les Époux Arnolfini*, Giotto, *La Liberté guidant le peuple* ou *La mort de Sardanapale* de Delacroix. Ce sont des tableaux très compliqués, dans la manière comment ils sont construits : des points de vue, la perspective, l'histoire que ça raconte, comme cela s'inscrit dans la société et qu'est ce que cela veut dire. Une œuvre d'art est très complexe et très dense. Le cinéma c'est exactement pareil, Prenez *La Prisonnière du désert* de Ford : très complexe, de la même manière qu'un tableau. L'équivalence entre le cinéma et la peinture est donc au niveau d'intensité.

Lorsque les cinéastes européens, tels que Lang, Hitchcock, Mankiewicz, John Ford, arrivent à A Hollywood, ils sont chargés d'une culture très dense. Hollywood leur donne les moyens. Europe, Il y a les films de Renoir, de Jean Grémillon, qui sont également leurs films très denses, mais différents dans la manière de filmer, de travailler la lumière. Les Français aiment beaucoup filmer les hommes et les femmes, les histoires d'amour, de maîtresses, cela tourne toujours autour de la même chose. Alors que les Américains non.

Et aujourd'hui ? Vous regardez les films ?

Aujourd'hui, c'est difficile. Le cinéma est devenu très sociologique.

Pourriez-vous me parler de l'époque où vous avez enseigné aux Beaux-Arts de Paris ? Je sais que vous y avez projeté les films.

Lors de mes cours de cinéma aux Beaux-Arts, je projetais un film et, à la fin, je posais une seule question : « Qu'est-ce qu'on voit ? ». Je n'évoquais ni le projet du réalisateur, ni l'interprétation du film, ni les personnages. Par exemple, un gros plan sur quelqu'un, un personnage qui s'éloigne vers le fond ou, au contraire, s'approche du spectateur. Prenons Kurosawa et *Les Sept Samourais* : c'est cela (JMA trace dans l'air des lignes obliques). Ou encore Hitchcock avec *North by Northwest* (il dessine des lignes qui se croisent, comme dans un tableau de Piet Mondrian). C'est un film magistral, l'un des plus beaux sur la représentation de l'espace. Et Godard l'avait bien compris

Vous venez de quel pays ?

Russie.

Le cinéma de l'Europe de l'Est est très fort dans des années 1960. Il y a le cinéaste polonais Jerzy Skolimowski qui a fait *Départ*, le cinéma tchèque, hongrois. Le cinéma russe est très fort. Vous aimez le cinéma russe ? Vous connaissez *La Parentèle* de Mikhalkov ?

Oui, je connais très bien.

Le premier plan est complètement fou. Puis il y a Andrei Kontchalovsky, évidemment, Tarkovski qui s'approche le plus de la peinture. Il adore la peinture de la Renaissance. Tous ses plans sont tous le temps fluide. Il est très proche de la parole aussi.

De toute façon, chaque peuple est différent. Vous êtes en France, admettons vous allez au diner, vers 20h du soir, puis vous allez à la Coupole, vous parlez avec les gens. La conversation va passer un peu partout : la vie quotidienne, le cinéma, un peu de désordre. Si vous faites le même repas en Italie, ce n'est pas la même chose du tout. Mais si vous faites le même repas en Russie, c'est de la folie totale. Les problèmes sortent, plusieurs fois les problèmes sont abordés et cela devient complètement métaphysique, n'importe quoi, même avec des ouvriers.

Quels sont les films d'Eisenstein que vous aimez ?

Grève, Ligne générale m'ont beaucoup marqué. Mais mon cinéaste préféré c'est Dovjenko.

Dominique Païni a raconté lors d'une conférence le séjour d'Eisenstein à Paris, avant d'aller à Mexico. C'est incroyable, tous les gens qu'il voit, notamment Joyce. Il est très intéressé par *Ulysse*, mais aussi par la pensée chinoise. Il est un peu la clé de la modernité. Je suis très ami avec un grand spécialiste d'Eisenstein, François Albera, qui a écrit un texte sur mon travail dans la revue *1895*, où il a parlé de mon œuvre en rapport avec le collage et les films de Godard.

Vous avez une culture littéraire, cinématographique, philosophique. Il n'est pas évident de trouver le « chemin » dans vos œuvres

Si vous voulez y mettre un truc intellectuel, vous pouvez, mais un tableau c'est très simple. Soit il vous plaît, soit il ne vous plaît pas. Les références peuvent venir après. On va voir Poussin au Louvre, c'est un beau tableau, même sans savoir l'histoire derrière. Un tableau se fait avec beaucoup de culture, mais ce que je montre, c'est très simple. C'est l'ensemble qui est compliqué. C'est un peu le chaos, comme un être humain. Le matin, vous vous levez communiste, le soir vous vous endormez fasciste, comprenez ? C'est très fluide. C'est Godard qui a su saisir cette fluidité de l'existence.

On est obligé d'inventer toujours un espace à côté. Dans votre vie ou d'un écrivain il écrit des livres, mais il a un espace à côté, cela s'appelle *ailleurs*. Tous les individus ont un espace ailleurs, espace secret. La peinture vient du cubisme. Je viens d'Afrique du Nord et je mets des sculptures africaines exactement comme je le fais aujourd'hui avec des mots, ce sont des choses d'ailleurs. La peinture chez Art Absel, c'est une sculpture de Rauschenberg sur un tableau, ce sont des collages. Il n'y a pas de loi.

J'aime beaucoup présenter les films. Après je l'ai fait *Model Choc* de Jacques Demi, *Passe montagne* de Jean-François Stevenin. Il faut que vous voyiez ce film. Je dois présenter le film de John Ford à l'IMEC¹ mais je ne sais pas si je vais le faire, peut-être pas.

¹ Institut Mémoires de l'édition contemporaine

Août 2022. Entretien par e-mail

Quelle place le cinéma occupe-t-il actuellement dans votre quotidien ? Comment cette pratique a-t-elle évolué depuis votre installation aux États-Unis ?

Je ne regarde pas de films pour me divertir : cela est généralement lié à une recherche en rapport avec la peinture sur laquelle je travaille à ce moment-là. Il arrive alors qu'un film se présente comme une ressource pertinente et vienne enrichir mes réflexions. En Iran, je regardais énormément, car un ami de la famille, qui travaillait dans le cinéma, nous apportait souvent d'excellents titres. Après avoir déménagé aux États-Unis, lorsque j'étais plus jeune, j'aimais regarder des films en coupant le son afin de créer ma propre bande sonore. C'était un projet amusant, et j'admire encore aujourd'hui les musiciens capables de composer de superbes bandes originales. J'ai conservé beaucoup de films en DVD, et j'en ai également sauvegardé un grand nombre sur des plateformes de streaming.

Vous avez évoqué le fait que certains films surgissent au cours de votre travail pictural. Pourriez-vous citer quelques exemples ?

C'est difficile à préciser ainsi. Je regarde des films, mais il me faut du temps pour les assimiler, pour les mêler à d'autres sources, avant qu'ils ne trouvent leur place dans mes peintures. Ce qui m'intéresse, c'est toujours cette fusion d'images et de symboles, à la fois personnels et collectifs. Ce qui est passionnant, c'est la manière imprévisible dont ces influences s'inscrivent dans les tableaux.

Dans l'un de vos entretiens, vous avez parlé de Tarkovski. Pouvez-vous revenir sur ce qui vous inspire particulièrement dans son œuvre ?

Il y a certains réalisateurs dont je peux revoir les films sans me lasser, car je leur fais confiance pour ne pas produire des œuvres uniquement motivées par des impératifs commerciaux. Je n'aime pas me sentir trompé par des films qui recyclent les mêmes artifices pour rester rentables. Parmi mes cinéastes favoris figurent Kurosawa, Tarkovski, Miyazaki, David Lynch, Jim Jarmusch, Tarantino, Wong Kar-wai, Ron Fricke et Stanley Kubrick. Quant à Tarkovski, je trouve ses films d'une grande poésie et d'une richesse de sens exceptionnelle. Son imagerie visuelle est extraordinaire : on peut mettre le film sur pause à n'importe quel moment et obtenir une véritable œuvre d'art. J'apprécie particulièrement *Andreï Roublev*, qui me rappelle les peintures de Bruegel. Je sais que Tarkovski s'y intéressait. De plus, j'aime les films qui ne recourent pas au montage rapide, car ils laissent place à la contemplation.

En regardant certains de vos tableaux, j'ai pensé à Eisenstein (Alexandre Nevski) et Kusturica (Underground)

Il y a effectivement beaucoup de symboles dans les films que vous mentionnez, que j'apprécie énormément. J'aime aussi les stratégies visuelles issues du théâtre ou de l'opéra. Mes nouvelles œuvres s'orientent d'ailleurs davantage dans cette direction. Ce que j'admire particulièrement chez certains cinéastes, c'est leur capacité à intégrer une grande diversité d'éléments dans leurs

projets. C'est une approche qui m'est utile dans ma peinture. Prenez Miyazaki, par exemple : j'admire la manière dont il mêle de nombreux registres dans ses animations. Dans *Le Château ambulant*, le contenu reflète son opposition à l'invasion de l'Irak par les États-Unis en 2003, et il y incorpore une multitude de symboles anti-guerre, le tout présenté sous une forme poétique. Dans le même temps, il explore la magie, critique la modernité et l'industrialisation, tout en abordant des thèmes tels que la vieillesse, la compassion, ou encore son admiration pour Wagner et la poésie visuelle. Tout cela est tissé de manière harmonieuse dans le film.

Comment vous procédez pour peindre. Vos œuvres semblent être nourries non seulement par la peinture même ou le cinéma, mais également par la science et l'anthropologie

La recherche accompagne toujours ma peinture : les deux se nourrissent mutuellement. Cependant, quand je commence un tableau, je ne sais jamais vraiment comment les images vont se disposer. Je n'ai pas de plan préétabli. Je me lance, et la peinture devient une synthèse des informations accumulées, tout en développant une vie propre. Elle ne reflète que ce qui existe dans mon imaginaire personnel et collectif, mais elle révèle souvent des choses dont je n'avais pas conscience avant son achèvement. Une fois terminée, elle délivre un message nouveau. Les peintures deviennent alors comme des portails ouvrant sur différents temps et espaces : passé ancien, présent et futur se fondent en une seule vision. Je conclurai avec cette citation de Tarkovski que j'ai toujours beaucoup aimée : « Les réalisateurs de films peuvent être divisés en deux catégories : ceux qui cherchent à imiter le monde qui les entoure — à le recréer — et ceux qui créent leurs propres mondes. »

Birgit Brenner.

Août 2022. Entretien par e-mail.

Dans le texte accompagnant votre exposition Final Call à la galerie Eigen Art, vous avez que pour vous , « le cinéma libère des contraintes spatiales et permet d'ouvrir sur des mondes très disparates »¹. La réalisation de vidéos et de courts métrages a-t-elle toujours accompagné celle de vos dessins ?

Dans mon travail, j'ai toujours voulu raconter des histoires afin de représenter des contextes plus complexes et de montrer différentes perspectives. Le style narratif du scénario m'a toujours intéressé, car il permet de décrire des instructions et des actions de manière froide et factuelle, sans avoir besoin d'être poétique. Je suis donc arrivé assez tôt à une forme de narration cinématographique. Mes peintures, collages, dessins et installations constituaient pour moi une sorte de décor : ils pouvaient exister de façon autonome, mais étaient en même temps conçus pour faire partie d'une histoire plus vaste. Lorsque j'ai commencé à réaliser des films dessinés, je me suis libéré des contraintes spatiales et j'ai pu construire un récit associatif, en reliant des images individuelles entre elles, ce qui rendait l'intrigue plus complexe et plus dense.

Existe-t-il une continuité narrative entre vos films et vos dessins ?

Je n'ai jamais cité la structure d'un film ou d'un roman particulier dans mes œuvres : elles relèvent uniquement de mon imagination. Mais il est évident que je me suis toujours confronté aux structures narratives et dramatiques.

Comment élaborerez-vous vos récits ? Ce processus est-il comparable à l'écriture d'un scénario cinématographique ? Les mots précèdent-ils les images ?

Une règle d'écriture scénaristique dit qu'il faut connaître le début et la fin du film. C'est ainsi que je procède. Ensuite, je comble l'espace intermédiaire par des images et une intrigue. J'ai tendance à penser en images, ce qui signifie que je n'écris pas de scénario à l'avance, comme on le ferait dans un film classique. Toutes mes œuvres sont des fragments d'un récit cinématographique qui existait déjà dans mon imagination. C'est pourquoi j'ai toujours associé image et texte dans mes travaux.

Vos réalisations et vos dessins s'inscrivent dans l'univers de science-fiction. Quels écrits, films vous ont particulièrement marqué ?

En 1947, le « Doomsday Clock » a été créé par le *Bulletin of the Atomic Scientists*. Cette horloge symbolique visait à montrer au public le danger d'une catastrophe mondiale. Elle avait initialement été fixée à sept minutes avant minuit et, depuis, n'a cessé d'être avancée ou reculée

selon la situation mondiale. Le 24 janvier 2020, elle a été déplacée à cent secondes avant minuit, un seuil historique.

À cette époque, je réfléchissais à de nombreux scénarios dystopiques, ayant tous pour thème une catastrophe mondiale imminente. C'est ainsi que je suis arrivé à la science-fiction. J'ai trouvé passionnant de voir comment notre présent était déjà perçu et représenté, dans les films et les romans du début et du milieu du XX^e siècle. Bien sûr, il y a les classiques, comme *Blade Runner* de Ridley Scott, *1984* d'Orwell, les œuvres de Stanley Kubrick ou de Philip K. Dick, *Metropolis*, *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene, mais aussi des livres tels que *Ready Player One* d'Ernest Cline, *Marche ou crève* de Stephen King, les écrits de Stanislas Lem, *GRM. Brainfuck* de Sybille Berg, ou encore de nombreuses bandes dessinées comme *V pour Vendetta* d'Alan Moore.

Avant de voir la bande-annonce de Final Call, j'avais lu le synopsis et m'attendais donc à l'exploration d'un scénario dystopique. J'ai été frappée par la manière dont la violence se dégage de ces images d'encre, presque statiques et pourtant d'une grande beauté. Ce sentiment s'est particulièrement renforcé lorsque la voix off répète « Do you hate me? » : cela instaure une atmosphère inquiétante et paranoïaque. En comparaison avec vos précédentes bandes-annonces, Final Call m'a paru plus statique — dans les autres, des images fulgurantes s'enchaînent rapidement et génèrent une ambiance de panique. Le ralentissement du rythme dans Final Call était-il un choix délibéré ?

Oui, c'était une décision consciente. Je voulais créer une atmosphère d'ennui et de désolation, en contraste avec la catastrophe imminente. Les protagonistes devaient apparaître comme impuissants et désorientés dans un monde qui n'avait plus besoin d'eux, puisqu'ils étaient devenus superflus à cause des bots et de l'intelligence artificielle. Privés de travail, ils ne savaient plus quoi faire de leur liberté et de leur temps.

Au-delà de la science-fiction, certaines images de Final Call m'ont rappelé Melancholia de Lars von Trier

Lars von Trier, certes, mais je me réfère davantage au livre *GRM* de Sybille Berg, qui traite de la surveillance étatique, ainsi qu'à la trilogie *Paradis : Foi, Amour, Espérance* d'Ulrich Seidl, et aussi à divers essais sur la destruction de l'environnement et l'intelligence artificielle.

Vos toiles sont peuplées de créatures étrangères, de personnages mystérieux. Je pense, en particulier à cette créature monstrueuse qui fait penser à Gollum de Lord of the Rings

Je n'ai jamais pensé au monde du cinéma en peignant ces personnages. J'ai toujours été intéressé par la réalisation de films, mais mes peintures n'ont pas été particulièrement influencées par le cinéma. Je n'ai jamais peint en me basant sur des films. Pour moi, il s'agit plutôt d'exprimer l'idée d'un esprit radicalement libre, d'un comportement instinctif, presque animal. Cela doit être une idée purement énergétique, un symbole de quelque chose. C'est pourquoi j'ai commencé à représenter des coupes de cheveux, un élément toujours à la mode. Il s'agit d'un instinct de réaction immédiate, non réfléchi. Ce pont entre les humains et les animaux m'intéresse particulièrement : nous avons un comportement introspectif qui nous rend à la fois forts et incroyablement vulnérables¹.

Comment vous réaliser vos œuvres. Certaines sont de très grandes dimensions et nécessitent de travail préparatoire. Comment aussi les personnages arrivent-ils ?

C'est si compliqué à décrire, j'ai ces idées en tête. Je vois un scénario, quelque chose, et j'essaie de comprendre quels types d'éléments j'ai besoin d'y intégrer, et des choses se manifestent. C'est un mélange. J'ai toujours une idée claire en tête lorsque je commence une peinture, mais ensuite, au fur et à mesure que je peins, je dois réagir. C'est un processus de développement qui évolue pendant la création. Je ne commence jamais une peinture sans avoir une vision claire, mais au final, l'œuvre ne ressemble jamais exactement à ce que j'avais imaginé au départ. Car elle doit rester flexible et ouverte, tant dans sa structure que dans son sujet.

Ce qui m'intéresse dans ce genre de films, c'est qu'ils me permettent de symboliser la psychologie humaine, plutôt que de représenter une idée naturaliste de l'humain. Si mes figures deviennent trop naturalistes, je reviens en arrière et je les déconstruis. Je ne veux pas peindre des portraits réalistes de toi ou de moi, mais toujours créer des symboles de l'humanité. J'ai fait beaucoup de recherches sur la psychologie et les rituels à travers le monde. Observer comment les humains réagissent est fascinant : c'est toujours la même chose, les mêmes problèmes, les mêmes espoirs, les mêmes désirs, les mêmes joies.

C'est pourquoi j'essaie d'éviter les effets de mode dans la peinture, ces choses qui plaisent à un moment donné. La mode est une idée temporaire, ce qui est normal : aujourd'hui on aime une chose, demain ça change. Mais en art, il faut faire l'inverse. Dans mes grandes

¹ I never thought about movie world when paint these characters. I was always interested in making movies, but in my painting, I wasn't not so much influenced by movies. I never painted things based on movies. It's more the idea of a radical free spirit, this animal, instinct behavior. It has to be a pure energetic idea, a symbol of something. That's why I started to make a hear cut, that's always fashion. Instinct of reacted things and not reflected. This bridge between humans and animals. We are behaving in a self-reflecting way, and it makes us strong and at the time very weak.

compositions, j'essaie de créer des situations dont on ne connaît ni la fin, ni les causes. Ce qui m'intéresse, c'est une idée intemporelle.

Je pense, en particulier à une séquence d'Apocalypse Now que m'évoque cette toile, la séquence de la mise à mort d'un buffle dans le temple cambodgien. La mise à mort de Kurtz aussi que l'on voit en montage parallèle

J'aime ce genre de scènes dans les films, mais ce n'est pas la raison pour laquelle je peins. Cependant, cela rejoint ma réflexion sur la transformation, le symbole de l'humain. Ce comportement animal qui existe en nous, cette radicalité, cette folie. Si je parle de ce film, c'est parce que Coppola explore des thématiques similaires. *Aguirre*, par exemple, parle des conquistadors : lorsqu'ils arrivent en Amérique depuis l'Espagne, ils s'aventurent dans la jungle. À la fin, Klaus Kinski est assis sur un radeau entouré de singes. Ce n'est pas tant le film lui-même, mais le sujet qu'il aborde, un sujet que l'on retrouve dans différents médiums. C'est pour cela que les films m'ont toujours intéressé : ils permettent d'explorer ces idées. Mais je préfère la peinture. Je ne suis pas un narrateur au sens de raconter une histoire claire et linéaire. Ce que je veux, c'est montrer une situation, un instant suspendu, ce qui se passe dans votre esprit lorsque vous êtes face à un tableau et que vous vous dites : « Mon Dieu, qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui va arriver ? » ou encore : « Voilà le résultat de ce qui s'est passé. » C'est une idée condensée dans une peinture, qui porte en elle tout ce qui s'est produit ou qui pourrait se produire. Vous pouvez imaginer une histoire à partir de là, mais au final, ce que vous voyez, c'est simplement la folie, avec peut-être un peu de beauté dans les couleurs – un cheval, par exemple. Et vous vous demandez : « Pourquoi ? » Il y a 30 ans, si j'avais été plus intéressé par le récit, j'aurais fait des films. C'était une ligne ténue : j'étais entre les deux. Maintenant, je vais réaliser un film sur moi-même².

Vos compositions contiennent beaucoup de détail et ils sont rigoureusement peints

Au final, chaque petit détail compte pour moi. Je réfléchis réellement à chacun d'eux, car c'est ce qui donne vie à l'ensemble. Ce n'est pas une question de quantité, mais de créer ce qui est nécessaire. Avec les détails, on peut manipuler l'esprit, passer de petites scènes à des grandes, jouer sur des proportions très différentes dans une même peinture. Concernant le rose, c'est un flamant rose, mais peint de manière brute, presque comme de la chair. Je voulais qu'il évoque davantage la viande. Ce qui m'intéresse, c'est ce basculement : transformer un flamant rose gracieux en quelque chose d'effrayant. Si vous peignez de la viande, c'est de la viande, mais

² I like this kind of scenes in movies, but It was not the reason for me to paint. But this is also what I think about, this transformation, the symbol of human. This animal behavior inside of human, this radicalness, going crazy with this. This movie, why I talked about it is because Coppola was in the same topic. *Aguirre*, it's a movie about the conquistador and when they came to Spain from the America, they go to the jungle and in the end Kinsky is sitting on the wood and monkeys surround him. It's more about the topic by itself, that we can find in a very different media. This is why I always was interested in movies; you can always do this kind of things. I prefer painting, I am not the storyteller in the sense to create a clear story, I want to show a situation, the happening in your brain when you stand in front of a picture and think " Oh, my god, what is going on? Or what will happen? Or you see the result of what happened". This is transformed into one quite idea of a painting which employs a lot of happened or will happened. You can make a story about it, but at the end you just see the craziness, a little bit beautiful color in a horse, that you see and nothing else and you are asking yourself "Why? "

30 years ago if I would be more interested in storytelling, than I would have made movies. It was a thin line, I was in between. Now I am going to do a movie about me.

ce qui est captivant, c'est de créer ce contraste. Avoir une scène magnifique qui plaît à tout le monde, puis la faire basculer dans l'étrangeté, la rendre vibrante et dérangeante³.

Devant cette toile, il y a un sentiment que quelque chose va s'effondrer. Est-ce une vision apocalyptique ?

Nous cherchons tous à appartenir à quelque chose. Pour moi, il ne s'agit pas d'apocalypse, mais plutôt de construire, détruire, puis reconstruire. Ce processus, ce cycle, est au cœur de mon travail. En fin de compte, je peins une montagne de doutes, mais des doutes magnifiques, des doutes sur ce que les êtres humains peuvent accomplir. C'est fascinant et émouvant de voir comment, au fil des siècles, l'humanité tente de bâtir, détruit, puis reconstruit, avant que la nature ne reprenne toujours ses droits. Pour moi, c'est une scène, un théâtre où ce cycle se joue inlassablement. Cela peut sembler un peu apocalyptique, mais si vous regardez de plus près, vous ne verrez ni sang, ni horreur. Pour moi, des films comme *Alien* relèvent d'un tout autre univers. Je n'ai rien à voir avec ce type d'horreur, qui ne m'intéresse pas. Bien sûr, il existe toutes sortes de divertissements qui explorent ces thèmes, mais l'art, lui, est un espace unique où l'on peut aborder des sujets sérieux, des réflexions profondes⁴.

Il y a dans vos tableaux un personnage qui revient de manière récurrente, ce personnage masculin habillé en costume cravate. Il me fait penser à Mystery Man de David Lynch

À mes yeux, il incarne l'exemple parfait d'un artiste. Ce n'est pas seulement un excellent réalisateur, c'est quelqu'un qui transforme, qui pense différemment, à l'instar de Tarkovski, que je considère comme le plus grand cinéaste de tous les temps. Parfois, il faudrait verrouiller les portes pendant la cérémonie des Oscars et projeter *Stalker* ou *Andreï Roublev* pour montrer ce qu'est un véritable chef-d'œuvre.

Aux États-Unis, je n'ai jamais vu de véritablement "bon" film. Le cinéma américain, c'est du divertissement : agréable pour une soirée, mais pas inoubliable. Hollywood sait comment divertir, mais ce n'est pas de l'art au sens profond du terme. En revanche, si vous regardez *Andreï Roublev*, chaque plan pourrait être imprimé et encadré, ou bien même admiré à l'aveugle. Tarkovski était un véritable artiste.

Ce genre de réalisateurs ne se contente pas de raconter une belle histoire, ils transforment le contenu en symboles, créant ainsi une œuvre intemporelle qui devient de l'art. David Lynch est un exemple exceptionnel. Dans tout le cinéma américain, c'est l'un des rares capables de faire cela. Si vous parvenez à transformer un contenu en émotion, alors vous commencez à

³ At the end, every little thing is important for me. I really think about each detail. At the end it lives from this. It's not just to do a lot, but to make things which are necessary. With details you can manipulate your brain, to go from little scenes to big scenes. Then you have in this kind of painting, very different proportions. This is flamingo, but very ruff painted, I wanted it more like a meat. I like when it turns, from beautiful flamingo to this horror. If you paint meat, it's meat, but interesting is to create this contrast. To have a beautiful scene which we all like and to turns it into something weird, to get it vibrate.

⁴ We are all trying to belong something. I don't think it's about apocalypse, but about built something and destroy it and built it again. This procedure, and it the end I try painta mountain of doubt which is beautiful doubts, what humans can do at the end. It's so sweet to see how humans trying since the years to make, destroy and built, and nature comes and eats it again. For me it's like a stage when this procedure happens.

It looks a bit apocalyptic, but if you look close, you don't see blud, horrors, for me movies like *Alien* it's totally different world. I have nothing to do with it, it's really to do horror, I which I am not interested. We have all kind of entertainment things which uses these topics, but art is one of the places when you can talk about serius exhibit.

faire de l'art. Ce n'est qu'un petit groupe de réalisateurs qui en sont capables dans le monde du cinéma.

Vos tableaux seraient-ils différents sans le cinéma ?

Le cinéma n'est pas pour moi une esthétique recherchée : il est ancré dans tout mon processus de pensée visuelle. J'ai toujours cherché une structure sous-jacente dans l'art, de Giotto à Cézanne — ou de Bresson à Tarantino.

Je suis récemment allé revoir *Pickpocket* de Bresson au NFT : la structure non narrative m'attire beaucoup — la précision visuelle et intellectuelle du film est, selon moi, vermeerienne dans sa compréhension du potentiel du médium.

Beaucoup des peintures que j'ai réalisées dans les années 2000, images inhabitées, partent toujours de la réflexion sur la relation du spectateur à l'image. Chez Hitchcock, cela passe par des angles de caméra souvent élevés, regardant la scène d'en-haut, ce qui place le spectateur dans une position éthérée, quasi-voyeuriste — puis, à d'autres moments, il descend la caméra bas, ce qui remet en cause l'échelle et peut rendre le spectateur de taille enfantine par rapport à ce qu'il contemple. J'ai toujours pris en compte l'effet psychologique de l'échelle par rapport à l'image.

Je n'aime pas la peinture seulement parce que c'est de la peinture : je m'intéresse à l'art, je ne suis pas partial envers un médium. Mais je me suis personnellement engagé à consacrer ma vie à la peinture. La bonne peinture répond à ce que je recherche comme expérience visuelle totale — et je pense qu'elle surpasse l'expérience de s'asseoir dans une salle obscure pour regarder un film structuré dans le temps, projeté sur un mur ou un écran.

Donc, pour répondre : oui, ce sont les aspects formels du cinéma qui m'occupent ; je n'ai pas de réel intérêt pour l'arc dramatique narratif ni pour les protagonistes.

Vous avez souvent parlé de votre attirance pour l'esthétique du collage de Godard, en particulier au jump cut, mais également pour Hitchcock. Pourriez-vous en parler ?

C'est plus difficile à démêler — je vous envoie la recension que j'ai écrite il y a quelques années sur le peintre Patrick Caulfield au Tate, car j'y évoque Hitchcock d'une manière différente. Paul Schrader, en tant que cinéaste, est important pour moi : son film *Light Sleeper* (1992) est un de mes préférés — il contient une scène qui manifeste une compréhension extraordinaire de l'usage psychologique de l'espace telle qu'on la trouve dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle.

Je suppose que pendant le COVID vous regardiez des films chez vous

Je vais encore au cinéma — j'aime regarder et apprécier l'intention du réalisateur. J'ai aussi, récemment, commencé à m'intéresser au film d'horreur en tant que genre, après l'avoir longtemps ignoré.

Concernant vos idées d'intérieurs fictifs, font-elles référence au cinéma, et de quelle manière ?

J'ai commencé à réaliser ces peintures avant l'ère d'Internet — et bien avant que Photoshop ne devienne disponible et abordable. Mon idée a toujours été la suivante : si j'étais en prison et que l'on glissait sous ma porte une revue (avec des images — *World of Interiors*, *Elle Living*, *National Geographic*, etc.), je pourrais créer tout un nouveau monde en découpant et manipulant ces images pour en faire quelque chose d'imaginé par moi. MAIS je ne les ai jamais conçues comme des espaces théâtraux. Je voulais simplement créer quelque chose dans lequel le spectateur puisse se projeter. Quand vous évoquez Brian De Palma, je le relie à une version biaisée d'un côté sombre de l'Amérique — l'atmosphère y est primordiale — mais je ne crois pas avoir repris quoi que ce soit d'un film de De Palma. En revanche, Douglas Sirk, Orson Welles et Kubrick, oui.

Comment la présence du cinéma se manifeste dans votre travail pictural ?

Alyssa Verbizh¹ m'avait interrogé sur ces questions-là dans un film. C'est vrai que le cinéma est très présent dans mon travail. Quand j'étais très jeune j'allais beaucoup au cinéma. J'ai été membre du ciné-club de mon lycée. J'y ai découvert *Avventura* d'Antonioni à 16 ans et ça a été une forme de choc.

Vous peignez déjà ?

Non, non, je ne peignais pas encore. Je dessinais beaucoup à cette époque. Je ne pense pas que le cinéma a exercé une influence immédiate, mais certainement il y avait une forme de fascination de l'image, plutôt que du récit. C'est la raison pour laquelle j'ai été plus sensible aux cinéastes comme Antonioni ou le récit à parfois une tendance à se perdre, les personnages disparaissent.

En effet, vos tableaux ne sont pas très narratifs...

C'est pareil dans la vie : tout est narration et n'est rien à la fois. Vous sortez dans la rue, vous voyez quelqu'un passé, vous vous demandez pourquoi il tourne à gauche, pourquoi à droite... et ça peut être le début de l'histoire. On est plongé souvent dans une forme d'histoire, dont on n'a ni début, ni la fin. C'est ce que je cherche à retrouver dans l'atmosphère de mes peintures.

Comment votre culture cinématographique s'est construite ?

Il y a des cinéastes qui sont plus picturaux que d'autres, certaines de leurs scènes sont réalisées quasiment comme des tableaux. On les regarde comme on regarde un tableau, à la différence que dans le film cela dure un instant.

*C'est comme dans *La Jetée* de Chris Marker, le film que vous citez souvent, il y est aussi la question de la reconstruction du passé par les images*

La Jetée c'est un scénario extrêmement construit. C'est vrai, j'ai été très capté par la manière dont Marker montre comment les images du passé ressurgissent à la surface... J'ai aussi vu une adaptation de ce film dans les années 1990 qui m'a bien marqué, *12 Monkeys*². J'ai toujours été agité par les images du passé et par la psychanalyse qui est une expérience de la remémoration du passé par rapport au présent. *L'Œil et L'esprit* est un texte très difficile, que je ne prétends pas avoir entièrement compris. Mais j'ai été particulièrement sensible à un passage où Merleau-Ponty évoque une forme de vérité de la perception. Il prend l'exemple de la vision de la surface d'une piscine : ce reflet mouvant qui, tout en trompant nos sens, manifeste une réalité plus grande que celle qu'un schéma cartésien pourrait représenter. Car un plan géométrique de la piscine n'a finalement aucun rapport avec l'expérience visuelle elle-même. Ce phénomène, bien que trompeur, possède une vérité propre, en ce qu'il rend compte

¹ Marc Desgrandchamp, *arrêt sur images*, Réalisation et entretien : Alyssa Verbizh - Production : Mirage illimité / Paris Musées, en ligne <https://vimeo.com/146875416>

² *12 Monkeys*, 1996, Terry Gilliam

de notre perception mouvante du monde. Nous ne pouvons pas saisir ni comprendre tout ce que nous voyons ; beaucoup de choses nous échappent, et c'est peut-être tant mieux³.

Comment vous regardez les films ? Vous allez souvent au cinéma ?

J'allais beaucoup au cinéma quand j'étais jeune, puis à un moment donné j'avais totalement cessé d'y aller et là j'y retourne. Cela fait quelques années que j'y vais régulièrement. Parfois il y a des surprises, quand sur le papier un film est inintéressant, mais on découvre que c'est une œuvre très forte par la manière dont elle est réalisée. Je me souviens d'un film que j'ai vu il y a deux ans, *Petit paysan*⁴. Sur le papier il ne me disait rien du tout, mais après l'avoir vu, il m'a totalement capté, c'était une très grande œuvre. Antonioni c'est pareil : les gens qui font une croisière sur un île, une femme disparaît et après on l'oublie, cela n'a rien de passionnant, mais la manière dont le film est réalisé, c'est très fort...

Sinon, les films, je les regarde surtout en DVD. Avant c'étaient les cassettes, mais l'arrivée de DVD a changé complètement mon rapport aux films : pouvoir faire un arrêt sur l'image, voir un film quand on veut, alors qu'avant on était dépendant des programmations.

Au cinéma il y a ce côté magnifique du grand écran. Quand j'ai été enfant, pour moi aller au cinéma était une fête... C'est vrai quand on regarde un film sur l'écran de la télévision il y a un changement d'échelle. La question de la perception aussi. En salle la lumière s'éteint, tout le monde se tait et on commence la projection, alors que quand vous êtes chez vous il y a toujours quelqu'un qui parle...

On dirait que votre peintre « se souvient du cinéma ». Les films aussi, peuvent se souvenir de la peinture. Je pense à Jean-Luc Godard, à Lars von Trier

Le cinéma se souvient de la peinture ancienne et rarement contemporaine. Dans une certaine manière le cinéma a tué la peinture. Alors que les peintres qui se souviennent du cinéma, ils se souviennent des œuvres contemporaines, celles qu'ils regardent. Parfois je fais des tableaux à partir de certains films, mais finalement les scènes se rapprochent à de images antonioniennes. Par exemple, je me suis beaucoup inspiré d'une scène de *L'Eau à la bouche* (1959), un film de Jacques Doniol-Valcroze. J'avais photographié l'écran de ma télévision et je me suis servi de la capture de l'image. Alors qu'un film en soi ne m'intéressait pas énormément, mais il y avait une scène sur la terrasse qui visuellement m'a beaucoup attiré. J'en suis énormément servi pour mes tableaux et mes gravures. Ce qui est intéressant, c'est que paradoxalement ces images peuvent évoquer certaines figures ou images de *l'Avventura* d'Antonioni, alors que la source iconographique était différente.

Parfois dans ma peinture on peut retrouver quelque chose qui ressemble au fondu enchaîné, un effet cinématographique. Mais je dirai que c'est une correspondance plutôt qu'une tentative d'imiter ce procédé cinématographique. Quelquefois, il m'arrive de regarder certaines scènes et de les mémoriser comme des plans fixes, de les regarder comme des tableaux. Par exemple hier, j'ai regardé *Les biches* (1967) de Chabrol. A un moment donné il y avait une scène avec l'actrice qui marchait à la campagne et derrière on voyait des écumes blanches à la surface de

³ Marc Desgrandchamps fait référence ici au passage suivant : « Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique ». MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 70

⁴ *Petit paysan*, 2017, Hubert Charuel

la mer moutonneuse. C'est ambiance cinématographique dont je suis très sensible ! Le témoignage de quelque chose qui a existé en vrai, c'est-à-dire, un jour, ils ont tourné cette scène avec cette lumière, ce temps, ce moutonnement des vagues... Si dans les livres on le traduit par les mots, dans le cinéma on le fait avec les images, le cinéma c'est très visuel.

Vous citez souvent les réalisateurs européens, mais dans le cinéma américain, est ce qu'il y a des réalisateurs que vous aimez ?

J'aime bien John Ford, *Prisonnière du désert* (1956) avec ce Technicolor et des beaux paysages, la manière dont les cavaliers se déplacent dans ce site majestueux. Il y a des films américains qui m'ont beaucoup marqué mais je pense qu'iconographiquement je suis plus sensible à une forme européenne.

Dans vos tableaux il n'y a que deux types d'animaux : des oiseaux et des chevaux. Pourriez-vous m'en dire plus sur vos choix animaliers ?

Les oiseaux c'est aussi Chris Marker. Vous vous souvenez de la scène avec ce vol de pigeons aux alentours de Paris ? C'est à la fois quelque chose de très fugace —un vol des oiseaux, qu'est-ce qu'il y a de plus banal ? —, au même temps toute l'ampleur et la richesse du monde. Dans mes certains tableaux il y a souvent cette idée de quelque chose totalement fugace. J'aime bien Claude Simon, il a été photographe, mais voulu être peintre. Il a un sens pictural dans ses romans. Notamment dans *Bataille de Pharsale* il revient de façon récurrente sur un vol de pigeons. C'est un peu comme une tache entre le soleil et le personnage et aussi comme celle que vous avez remarqué tout à l'heure dans l'un de mes tableaux... Puis, les oiseaux c'est aussi Hitchcock...

Vos travaillez souvent en polyptiques qu'on peut comparer à des projections en Cinemascope

J'aime bien voir différents panneaux ensemble et j'aime aussi très grands formats. Souvent mes tableaux « individuels » sont plus hauts que larges. En revanche, quand j'assemble les panneaux ensemble il faut qu'il y ait une ligne. C'est vrai qu'on peut y voir un rapport avec un procédé qui n'existe plus depuis les années 1970, cinémascope. Je crois que Fritz Lang en parle dans *Mépris* de Godard en disant que le cinémascope est bien pour filmer les processions les enterrements, parce que c'est très long.

Et Jean-Luc Godard ?

Godard c'est un énorme monument et je suis très sensible à ses premiers films, surtout à certains plans. *A bout de souffle* (1960), *Pierrot le fou* (1965). *Le Mépris* (1963) est pour moi un chef d'œuvre. Godard est aussi un grand analyste, *Histoire du cinéma* (1988) je trouve très beau : les rapprochements entre certains films, certaines œuvres, les commentaires.

Mais Godard c'est aussi un personnage paradoxal qui avait cette période maoïste... J'ai regardé ces derniers films, j'ai du mal, c'est trop intelligent pour moi. Mais même quand il casse la narration les plans restent et ils sauvent parfois un film. Il y a de très beaux plans chez Chabrol aussi, qui n'est pas considéré comme un grand maître du cinéma. Ces films de la fin des années 1960 sont des chefs d'œuvres absolues : *Que la bête meure* (1969) pour laquelle il a travaillé avec Paul Gégauff, un grand scénariste. Ce n'est pas le cinéma de narration, mais celui de l'image avec des très beaux plans ; *La femme infidèle* (1969), *Les biches* (1968), *Juste avant la nuit* (1971), *Le Boucher* (1970). Je me suis également servie d'une scène de plage (toute la dernière partie du film) dans *Le Fanfaron* (1961) de Dino Risi.

28 juillet 2021. Entretien par e-mail.

Dans votre série Early Interiors (1979-1998), la lumière semble plus “télévisuelle”, froide et bleue, tandis que dans Travel of Romance (1994), le corps féminin est illuminé par des couleurs chaudes, rappelant les films en technicolor. J’ai également remarqué que, dans vos premières toiles, vous utilisiez un effet de “flou” pour peindre l’arrière-plan et distinguer les personnages au premier plan (Early Beach paintings). Depuis les années 2000, les corps dans vos peintures semblent avoir plus de volume. La peinture elle-même se déploie en plusieurs niveaux, à la manière des films en 3D.

C’est malheureux, mais je ne suis pas un grand lecteur de littérature. Comme j’ai des difficultés avec elle, je me suis entraîné à voir et à écouter. Mes structures narratives proviennent davantage de la tradition orale du récit (répéter encore et encore les narrations fondées sur la mémoire, en affinant chaque fois les détails jusqu’à ce que la mémoire soit transcendée par l’éloquence et la métaphore) et de la structuration visuelle du collage représentationnel (qui est la structure de base du cinéma).

Quant à la luminosité, je ne suis pas photographe mais tout mon travail découle de cette source. La plupart des images de mon œuvre viennent de photos que j’ai prises moi-même, même si j’emprunte librement à d’autres sources si nécessaire. Si vous me demandez le « ton » particulier de ma lumière dans mes premières œuvres par rapport aux plus récentes, cela tient probablement au développement rapide des appareils photo, des objectifs, de la pellicule, puis à la diffusion des boutiques de développement et, bien sûr, à l’arrivée de l’appareil photo numérique qui a bouleversé les choses.

Comme je ne « mets pas en scène » mes peintures et que mes sources proviennent de photos prises dans des lieux différents, sous des lumières différentes, avec des focales différentes, je n’ai jamais essayé de rendre mes scènes techniquement cohérentes. Ce que je recherche, et qui me pousse, c’est de trouver la tension authentique au cœur d’un drame émotionnel/psychologique ambigu où tout est sur le point de se disloquer — y compris la manière dont la peinture est exécutée.

Pourriez-vous revenir sur les films de Mike Nichols, Robert Altman et David Lynch qui vous ont inspiré ?

D’abord, David Lynch et moi sommes contemporains. Le premier de ses films que j’ai vu était *Blue Velvet*. Je ne sais pas quelle fut la première de mes toiles qu’il a vue, lui ? Le film de Mike Nichols, *The Graduate* (*Le Lauréat*), m’a profondément marqué, autant par son intensité émotionnelle que par certaines compositions visuelles extraordinaires qui portaient le récit sans en perdre la dimension pathétique. *Nashville* de Robert Altman m’a montré comment intégrer les détails les plus banals du quotidien, la sensation d’un récit improvisé, d’un jeu d’acteur non répété, et une narration presque errante, tout en parvenant à saisir un sens profond. Les films de Nichols et d’Altman m’ont appris à utiliser l’humour et l’ironie à l’intérieur même de la structure tragique.

Comme vous l'avez déjà dit, "le cinéma possède une richesse de lumière que la télévision n'a pas". À quoi ressemble aujourd'hui votre rapport au cinéma ? J'imagine que durant le COVID vous regardiez les films chez vous, mais avant la crise, alliez-vous souvent au cinéma ? Ou préféreriez-vous les DVD ou d'autres supports ?

Nous avons seulement recommencé à retourner au cinéma. Le cinéma de Sag Harbor a été rénové pendant le confinement et a rouvert juste au moment où cela devenait possible. Après un an et demi à ne voir des films qu'à la télévision, l'expérience de la "grande" salle et celle de regarder quelque chose avec d'autres personnes ont été une joie.

Tout art consiste à partager des expériences. C'est ce qui nous unit comme communauté, comme société, comme peuple. Aller au cinéma est une décision différente de celle d'allumer la télévision. Aller au cinéma signifie que vous cherchez quelque chose, que vous sortez de vous-même, dans le monde (même s'il s'agit seulement du monde local) parce que vous ressentez le besoin de cela à ce moment précis. Que ce soit pour fuir, se divertir, réfléchir ou élargir son horizon, l'acte de chercher vous met en contact direct avec votre âme. Allumer la télévision, c'est tout autre chose : c'est la différence entre feuilleter et chercher ; c'est la différence entre des magazines et des romans.

Aujourd'hui, certaines chaînes programment des films, d'autres en produisent. On commence à voir qu'il est tout à fait possible de produire des contenus pensés pour la télévision, mais profonds dans leurs thématiques et dans leurs structures narratives, intégrant toutes les contraintes du format télévisuel. Ce tournant radical me fait penser à celui de la photographie, qui, en acceptant ses limites technologiques, s'est séparée de la peinture et est devenue un médium artistique majeur.

Je sais que vous avez visité Saint-Tropez dans les années 1980, ce qui a été une expérience importante en termes de découverte du langage corporel et de la liberté des Européens à montrer et à communiquer par le corps.

J'ai vu Saint-Tropez strictement à travers le prisme du malaise puritain américain. Ayant grandi, comme je l'ai fait, dans la banlieue new-yorkaise des années 1950, où une partie des libéraux en ascension sociale contestait les héritages moraux par des pratiques hédonistes, cela me paraissait aussi contraint et artificiel que la bienséance puritaine. C'était vécu à huis clos, hors du regard du voisinage et seulement entre amis.

À Saint-Tropez, voir une nudité publique, assumée, confiante, respectueuse des limites, a mis en lumière mon propre malaise profond face au corps en public. Je n'ai jamais été capable d'expression érotique, ni attiré par la pornographie. Je suis un réaliste réticent, tandis que ceux-ci relèvent du fantasme.

La télévision est souvent représentée dans Early Interiors (1979-1998). Vous avez dit : "Ce que fait une télévision dans un tableau, c'est d'informer le spectateur de réalités présentes dans cette pièce mais qui n'ont rien à voir avec elle". Quand je regarde vos peintures, j'ai souvent l'impression de regarder un écran et que la scène se déroule à l'intérieur de la toile. Comme si vos tableaux contenaient deux télévisions : l'une peinte, et l'autre produite par le récit qu'ils déploient. Cela crée une sorte de perspective croisée. Est-ce l'effet recherché ? Pensez-vous que les écrans ont modifié les concepts picturaux ?

Je trouve votre observation brillante, et je vais simplement répondre oui.

Vous avez dit à propos du Krefeld Project qu’“il y aurait une sorte de reality painting TV show”. Pourriez-vous dire que ce projet reflète l’ère de l’écran ? Concernant la télé-réalité que vous regardez, laquelle vous inspire ?

Ce que je peux dire, c’est que la télé-réalité essaie de créer des fictions, tandis que l’art utilise la fiction pour capturer le réel. Je peux aussi dire que le théâtre a compté autant que le cinéma ou la télévision. Tout repose sur la manipulation de l’artifice et la suspension de l’incrédulité.

Antonioni, David Lynch et Lars von Trier sont souvent cités comme auteurs pour qui le pictural prime sur la narration. Ces cinéastes ont-ils modifié votre manière de voir et de peindre ?

Vous devez me croire plus jeune que je ne le suis. Lynch a deux ans de plus que moi et von Trier huit ans de moins. Antonioni avait 94 ans à sa mort. J’ai été bouleversé par *Blow Up* lorsque le film est sorti. Je n’avais jamais vu de récit construit de cette manière. L’utilisation de l’accidentel et de l’involontaire pour révéler une vérité fut pour moi, à 18 ans, une révélation. Cela a eu une influence durable, même si, aujourd’hui, je trouve ce film difficile à revoir : artificiel, mélodramatique, d’une lenteur intolérable.

Lynch et von Trier sont de grands cinéastes, et bien que je ne les connaisse pas personnellement, ils sont mes contemporains. Leur travail m’a profondément marqué par la résonance de leurs thèmes, et chez Lynch par le surréalisme halluciné de ses personnages et de sa caméra.

Fellini est mon cinéaste préféré de tous les temps. Il allie esprit, imagination, humour, mais aussi vérité existentielle et reconnaissance de nos contradictions et fragilités, inégalement partagées mais universelles. Pour moi, il est le maître de piste ultime de ce cirque qu’est la vie

9 novembre 2021. Entretien dans l'atelier

Pourriez-vous revenir sur votre premier film Who chooseth me (2008)

J'ai eu cette révélation après un séjour à Los Angeles. J'y étais allée une première fois en 1987, mais cela ne m'avait pas marqué. À la fin des années 1990, j'ai ressenti une sorte d'asphyxie à Paris. Faire des films aux États-Unis me paraissait naturel, alors qu'à Paris cela semblait compliqué. Lors de mon second séjour à Los Angeles, dans les années 2000, je me suis dit que c'était là que les choses allaient reprendre. J'ai commencé à faire des allers-retours entre Paris et Venice, où je passais trois ou quatre mois. À Paris, je peignais des plages inspirées de Venice ; à Los Angeles, je laissais la peinture pour dessiner. Je n'avais pas envie de peindre, mais de vivre une expérience. Progressivement s'est imposée la nécessité d'inverser ma recherche en art. J'ai eu envie de filmer, sans savoir au départ ce que je voulais capter.

C'est la proximité d'Hollywood qui vous a inspiré ?

La culture américaine, mais pas forcément hollywoodienne, m'a beaucoup influencée. Il m'a fallu du temps pour la comprendre. Las Vegas a été déterminant dans cette découverte, tout comme le parc d'attraction d'Orlando : cette capacité des gens à manifester une intériorité tout en sachant qu'ils sont dans le spectacle m'a frappée. J'ai commencé à écrire un scénario, mais l'écriture ne m'intéressait pas. Puis, sur une plage, j'ai vu des comédiens jouer *Le Marchand de Venise*. En découvrant cette pièce de Shakespeare, que je ne connaissais pas, j'ai trouvé la matière de mon film, composé à 90 % de Shakespeare.

Combien de temps vous prend le travail sur les films ?

Mon premier film, d'une demi-heure, m'a pris trois ans, entre 2006 et 2009.

C'est plus long que de peindre...

Travailler trop longtemps sur un tableau n'est pas non plus un bon signe pour moi.

Quels étaient vos moyens techniques ? Quelle caméra avez-vous choisie ?

Who chooseth me (2008) a été tourné avec une petite Sony numérique. Le deuxième, *Holyland Experience* (2014), avec une Canon 5. J'avais vu à Los Angeles un film de Monte Hellman tourné avec cette caméra, qui restitue le Technicolor, et cela m'avait impressionnée. J'ai d'ailleurs rencontré Hellman, très drôle et sympathique. La technique n'est pas secondaire dans le film, comme c'est le cas en peinture. À part Richter, on ne demande pas vraiment aux peintres leur méthode de travail. Mais j'aime cette matérialité, comme quand on voit Guston écraser ses tubes de peinture avec répulsion.

Vous avez évoqué Pasolini, Carnet de notes pour une Orestie africaine.

Avant mon premier film, j'ai vu ce Pasolini dans une salle du 5^e à Paris. En sortant, j'ai su qu'il allait me servir. Tourné avec une petite caméra à l'épaule, léger, adapté au numérique. Mon

premier film porte cette empreinte pasolinienne. J'ai choisi Vegas pour raconter une histoire du XVI^e siècle, comme Pasolini adaptant Eschyle dans l'Afrique contemporaine. En revanche, quand je filme et monte, je ne pense pas aux cinéastes. Vous avez évoqué Godard hier à propos de mes tableaux, mais ce n'est pas un rapprochement que je fais en travaillant.

Pour la série de tableaux Découverte (2009-2012), vous avez fait appel à des décorateurs. Pourriez-vous revenir sur cette expérience

Pour cette série de sept grands formats, j'ai eu recours à des peintres décorateurs de théâtre et de cinéma. L'idée du collage est née pendant *Who chooseth me*. J'ai beaucoup lu sur Los Angeles et Las Vegas, mais un texte m'a marqué : *Expérience et pauvreté* de Walter Benjamin (1933). Il évoque un jeune Autrichien en 1914, dans les tranchées avec un masque à gaz. Ce que j'ai vécu à Las Vegas m'a paru comparable. Les collages de mes tableaux révèlent cette expérience « pauvre », au sens de Benjamin : une image qui tombe dans un contexte inapproprié. J'ai exigé des décorateurs qu'ils travaillent sans chercher la « qualité ». En revanche, pour mes propres toiles, j'essaie d'atteindre la plus grande qualité possible — mais sans ostentation.

Qu'est-ce que la qualité pour vous ?

C'est le tableau qui la définit, mais il faut un spectateur pour l'apprécier.

Comment se déroule le travail sur un film ?

Je n'ai pas besoin d'une grande équipe. Au départ, des proches filmaient pour moi, mais je n'aimais pas leur cadrage : il manquait la tension du centre. Désormais, je filme et je monte moi-même. Le son, étranger à la peinture, est une découverte essentielle.

Qu'est-ce qui vous a manqué dans la peinture pour que vous essayiez le cinéma ?

J'ai choisi la peinture comme lieu de l'art, mais j'aurais pu faire du cinéma. Une peinture qui n'est pas en tension avec l'image en mouvement a peu de chance de m'intéresser. À un moment, j'ai senti que la peinture était devenue trop faible, qu'elle manquait d'extériorité. Avec le cinéma, ma peinture a changé. La différence est que l'image filmique n'a pas de substance, tandis que le tableau en a une.

Comment vos films et vos tableaux dialoguent-ils ?

C'est toujours la question de l'intériorité et de l'extériorité. Pas un simple va-et-vient, mais une réminiscence du travail du film, y compris du montage. L'image filmique reste immatérielle, alors que la peinture fait surgir une « présence métaphorique ».

Quelle est votre pratique du cinéma aujourd'hui ?

Certains artistes, comme Marc Desgrandchamps, regardent le cinéma en amateurs, pour y puiser une matière picturale. Ce n'est pas ma posture. Mon rapport au cinéma passe par le dialogue entre mes tableaux et mes films.

Et des peintres-cinéastes comme Schnabel ou Longo ?

Ils font du cinéma « normal ». Moi, j'essaie de faire ce qu'il ne faut pas faire, selon la formule de Godard : si quelque chose est déjà fait, cela ne vaut pas la peine. Longo est un peintre que j'aime, mais son cinéma ne m'intéresse pas. Pour moi, un film est un collage : tout est possible, il n'y a pas de limites, comme dans mes toiles.

Dans les années 1970-1980, les grands artistes étaient dans le cinéma : Fellini, Fassbinder, Pasolini, Godard. Ils comptaient plus pour moi que les peintres contemporains. J'ai d'ailleurs dit au commissaire du Grand Palais (2015) que les héritiers de Picasso n'étaient pas peintres mais cinéastes. Le seul équivalent à mes yeux, c'est Godard, avec sa capacité d'invention phénoménale. Aujourd'hui, il est dans la même situation que Picasso à la fin de sa vie : critiqué, moins suivi, mais pour moi plus intéressant que jamais.

Sur quels projets travaillez-vous actuellement ?

Le film m'a ouvert une boîte de Pandore, il m'a permis d'introduire de nouveaux éléments dans ma peinture. Je travaille sur une série qui en découle, et sur mon quatrième film. Ma période américaine est terminée : j'y retournerai peut-être, non pour filmer, mais pour diffuser. Depuis dix ans, je circule entre Paris et un atelier à la campagne, vaste de cent mètres. C'est un lieu que je redécouvre comme j'avais découvert Los Angeles. Cela m'ouvre des possibilités inédites.

D'où proviennent vos images ? Du folklore allemand, de votre mémoire, de l'inconscient, du cinéma ?

L'influence principale pour moi est la peinture elle-même. Je crois dans l'évolution dans l'art qui se fait par des petits pas, en ayant toujours sur les épaules des générations précédentes. Des peintres de tous les temps sont mes inspirations. Il y a quelques films initiaux, comme *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica. Chaque image y est un tableau, un film d'une beauté incroyable, mais très utopique.

Comme chez Antonioni ?

Je l'aime beaucoup mais je ne le mettrais pas dans mes influences principales.

Vous créez des mondes imaginaires dans vos toiles. Comment vous trouver les personnages, les situations ?

Dans ma peinture j'essaie d'imaginer un monde meilleur, un monde utopique dans lequel je m'échappe pour fuir des problèmes du quotidien. L'idée de l'utopie apparaît la fin du Moyen Age, puis avec Thomas More. Formulée d'une manière extrêmement naïve, cette idée a eu ensuite beaucoup d'influence sur Marx, notamment, et sur la révolution communiste. Les utopies existent aussi dans le cinéma, dans la littérature. Mais ce n'est jamais intéressant, puisqu'il y a une dramaturgie. L'idée de l'utopie s'oppose à la dramaturgie avec combat entre le bien et le mal. Un tableau n'en a pas besoin.

Vos scènes, parfois, elles dérangent. Il y a une ambiance qui inquiète et qui dégage une violence cachée. Par exemple, un tableau où on voit un jeune homme peindre un cadavre, Malen

Dans mes tableaux il y a aucune violence ! Faire poser un cadavre ce n'est pas forcément de la violence. Les hommes meurent. Ma femme est décédée et j'ai assisté à cette situation. Mais bon, moi aussi je vais décéder un jour, toi aussi.. Ce tableau, je l'ai réalisé après avoir vu un film japonais, *Departure* (2008). Il raconte l'histoire d'un mort en famille. Alors que c'est un film tout à fait conventionnel, il y a une scène de maquillage post-mortem qui dure 20 minutes. Elle m'a inspiré pour un tableau (*Malen*, 2010).

J'aime beaucoup le film de Robert Bresson *Au hasard Balthazar* avec Klossowski. Il y a une sorte d'érotisme typique français dans ce film qui m'a beaucoup marqué. J'ai fait mon diplôme en Allemagne aux Beaux-Arts sur Georges Bataille et Schelling. J'ai beaucoup étudié la littérature, la philosophie, Foucault, notamment. Cette pensée libre, pas du tout correcte par rapport à la sexualité, c'est ce qui m'intéresse énormément. Chez Bresson j'aime qu'il utilise ses personnages comme des figurines. Il n'y a pas de jeux d'expression dans le jeu d'acteurs, ils sont comme les poupées. Il n'y a pas d'expression dans les visages, c'est très mécanique et statique. Il y a quelque chose statique dans l'écriture de Klossowski aussi où il va presque en contre sens de la littérature. Il fait des descriptions d'images, une image après l'autre, sans que cela bouge à l'intérieur, comme s'il décrivait un tableau. Comme chez Bresson et chez

Truffaut. Ils arrivent à développer une situation jusqu'à une image, qu'on voit, qui est là, mais qui disparaît par la suite. Souvent cette image est liée à une forme d'érotisme.

Dans vos tableaux, l'érotisme est absent, d'ailleurs

Il n'y a ni violence ni érotisme dans mes tableaux. Il y a plutôt « une possibilité », comme dans un acte sexuel. Pour arriver « au but » il faut créer la possibilité. Ce n'est pas évident, mais c'est ce qui est excitant. Un tableau peut créer la possibilité de rédemption, de solution, qui évidemment au fond n'existe pas. Dès qu'on a une solution, on perd intérêt.

Quelles similitudes ou différences vous voyez entre les deux médiums : peinture et cinéma ?

J'y vois surtout les différences. Dans le déroulement du temps, par exemple, dans la structuration qui existe dans le cinéma, mais aussi dans la musique. Pendant une heure et demie on est dans une structure. Alors qu'un tableau échappe à cela. Un tableau est toujours là. On la regarde trois minutes, on tourne le regard, mais elle y est toujours. Dans le film on clignote l'œil et on a déjà raté une scène. Je trouve cela extrêmement agréable, le processus de peindre, de produire pendant assez longtemps.

Les similitudes... Je pense beaucoup à la question du cadre que le cinéma introduit aussi. On parle de *framework* dans l'ordinateur. Dans les tableaux de la Renaissance sur une scène biblique, le cadre sert à séparer le sujet du reste, il le protège. Antoine Doinel dans *Baisers volés* (1968) de Truffaut, répète devant un miroir les deux noms de filles, dont il ne sait pas laquelle il va marier. Il veut savoir s'il arrive à s'identifier avec ces deux noms. Il finit par se répéter soi-même. C'est le cadre du cinéma qu'on voit quand on le regarde.

Quelle est votre routine cinématographique ? Vous allez souvent en salle ? Comment vous regardez des films ?

Aujourd'hui j'y vais plus. Quand je suis arrivée à Paris oui. Tous les nouveaux films étaient là. En Allemagne, c'était beaucoup moins développé, sauf de grandes villes, Berlin, Munich peut-être. Mais je connais pas mal de cinéastes et je sais que pour eux il y a une grande liberté ici à Paris, ils ont pas mal de soutien. Sinon, je regarde vraiment peu de films...

Quand vous êtes arrivé à Paris, qu'est-ce qu'on pensait de la peinture ?

En Allemagne cette distinction n'existe pas. Les Allemands adorent l'art conceptuel et minimaliste. C'est dans toutes les grandes galeries. Mais les grandes collections mélangent le traditionnel et l'avancé parce que les Américains l'achètent. En France, il y a un complexe par rapport à l'art contemporain. Il n'est même jamais exposé. Je ne l'ai pas compris tout de suite, sinon je ne serais pas resté ici. En 2016, j'avais une exposition dans un musée au Japon. J'ai fait mon dossier au CNAP pour financer le transport. Le temps passait, il n'y avait pas de nouvelles. J'ai alors, appelé la responsable, dont j'ai heureusement oublié le nom, qui m'a demandé « Vous faites la peinture ? », —« Oui »—« Ah, mais nous ne soutenons que de l'art contemporain »

Est-ce que vous regardez des films fantastiques, comme Seigneur des anneaux vous intéressent ?

Je déteste ce film ! C'est très dramaturgique, très raciste aussi... Quand j'ai lu le livre j'ai été à fond, mais maintenant, je trouve que la représentation des orques ou même du golum, c'est une représentation quasi fasciste.

Games of Thrones ?

Je ne l'ai jamais vu. J'ai essayé parce que Nazanin m'en avait parlé en me disant que c'est super, que c'est l'humanité, mais je n'ai pas pu.

J'aime thématiser comment le regard fonctionne, comprendre la perception d'une manière scientifique, quel impact cela sur l'humain ? Je pense qu'une grande partie du savoir se fait par l'expérience et la démonstration, qu'on peut faire par exemple en peinture. C'est là, la différence entre le cinéma et peinture. Quand je crée une scène, que j'imagine, j'ai envie d'y rentrer, d'y être. Le cinéma ne produit pas des endroits dans lesquels on aurait envie rentrer et rester. Je connais aucun film qui le ferait.

On sait que l'image qui traverse notre globe oculaire se projette à l'intérieur de l'œil d'une manière inversée. On est capable avec notre cerveau à la retourner. Il y a des expérimentations lors desquels les gens portent des lunettes renversantes l'image pendant quelques jours et ils arrivent finalement s'adapter. Ils voient tout juste mais une fois des lunettes enlevées, ils leur font 3 semaines d'adaptations. Il paraît que C'est extrêmement violent.

Un film qui m'avait marqué et que j'aime beaucoup c'est *A.I.* de Spielberg. Le scénario est écrit par Kubrick. On le regarde régulièrement avec ma fille. Il reprend aussi le mythe de homonculus : création d'un robot, semblable à un être humain. C'est comme le mythe de Pinocchio. Lui aussi, il veut devenir humain. Alors que le film a été mal compris par le public, il est génial, je trouve ! Puisque à la fin, par le changement de paradigme, il y a que les robots qui voient un humain dans David. Parce que c'est un robot *fait* par les humains. Ce film est extrêmement touchant et beau.

Il me montre un grand tableau, Grave (2016, 240x200)

L'idée de ce tableau est une illusion optique. On y voit une figure, mais elle est en creux dans une pierre, c'est un moulage, comme quand on est en face d'un masque.

J'ai fait ce tableau après avoir visité Léopold à Neuchâtel en 2016. On avait beaucoup discuté de la peinture, du regard. J'ai alors imaginé un tableau avec une figure qui formait notre regard, comme un moulage pour un regard. J'ai fait un paysage d'automne avec des feuilles rouges, jaunes, la lumière plus concrète. J'ai tout encadré. Mais cela ne marchait pas, il manquait d'illusion et de narration. J'ai été déjà en train de dégraffer la toile pour la mettre dans la poubelle quand je me suis dit qu'il fallait « raconter un peu », faire un truc un peu minimaliste. J'ai donc introduit deux animaux, j'ai aussi changé d'atmosphère en peignant le froid avec la neige. J'ai surtout incliné la figure qui était trop frontale pour avoir cette possibilité d'illusion, de narration.

On dirait que vos personnages sortent de Goethe...

Oui, je me considère comme post romantique. Goethe, écrivain, mais aussi théoricien de la couleur, la philosophie romantique ont une grande influence sur moi. Depuis mon diplôme aux Beaux-Arts, que j'ai fait sur Schelling et Bataille. En revanche, j'ai du mal à peindre les vêtements. Il y a toujours une question du style qui se pose. Par exemple, je n'aime pas trop ce que fait Neo Rauch actuellement. Il utilise beaucoup de références lourdes dingues par rapport au XIX siècle. Cet historicisme me gêne et m'ennuie, je préfère à l'échapper.

Dans sa théorie de couleur, Goethe s'oppose à Newton, qui voyait dans l'obscurité l'absence de lumière. Pour Goethe, l'obscurité est une force, comme la lumière. Dans la réalité il n'existe ni lumière absolue ni obscurité absolue. Par exemple, dans les pays orientaux, Japon, Chine, le noir n'est pas utilisé dans les cérémonies commémoratives, mais le blanc. L'absence de couleur est donc dans le blanc, pas dans le noir. Je trouve que c'est plus juste. J'utilise bien sûr le noir et blanc dans ma peinture. Deux oppositions qui se rencontrent dans la lumière. C'est un événement dramatique qui est dans la présence de couleur.

Par rapport à la narration, vos tableaux, ils racontent des histoires ?

La question de la narration dépend du sens de la lecture, comment on entre dans le tableau. La première fois tout de suite, on se fait automatiquement un récit. Puis on revoit un tableau à un autre moment, on entre par un autre biais et cela devient une autre histoire. Ça change à chaque fois donc. Là où je me sens proche de Nazanin, c'est dans des éléments qui créent une sorte de dilemme. Moi, par exemple, j'essaie de créer ce dilemme grâce à l'optique.

Ce qui est intéressant dans la peinture, ce qui est différent par rapport au cinéma, c'est qu'en peinture il faut beaucoup de temps pour créer une seule image. Je passe deux mois pour faire un tableau, alors que cela prendrait deux secondes pour prendre une photo. Nous, les peintres, on travaille d'une manière inutile. Il n'y a rien de plus anti efficace que la peinture. Mais il y a une sorte d'intensité accumulée, comme si le temps de regarder et de fabriquer de l'image s'accumulait dans la peinture.

C'est tout simplement l'intention aussi. Les photos, par exemples, qui circulent sur les réseaux sociaux...Ou même avant, des images devenaient icônes parce qu'elles ont été beaucoup regardées. Comme un tableau, la photo accumule ce moment de l'intensité. Un peintre regarde beaucoup pour ajuster un tableau et il finit par accumuler son regard. La peinture c'est très physique et assez magique, ce que j'aime beaucoup.

Dans quelle mesure le cinéma nourrit-il tes œuvres ? Quels éléments nouveaux apporte-t-il à ta peinture ?

Je suis un jaloux du cinéma. Quand on est peintre, on est incapable de raconter une histoire. Alors, quand je m'attaque à de grands formats, comme dans la série exposée à l'Institut du monde arabe, j'essaie de créer mon propre cinéma. Je « vole » au cinéma certains indicateurs rétinien, tels que le panorama ou les bandes noires. Comme pour tout le monde, le cinéma est pour moi une source d'images, mais aussi un laboratoire qui recycle les mythes et les pensées de notre humanité sous des formes nouvelles. C'est la même fonction que la peinture : deux champs expérimentaux qui se nourrissent mutuellement et qui sont essentiels à mon travail. J'ai besoin de voir des images, de les « manger ». Le cinéma est pour moi un lieu d'addiction.

Peux-tu parler de ta pratique cinématographique ?

Je regarde énormément de films, et cela depuis toujours. C'est une nécessité. Je regarde tout, sans hiérarchie de genre : comédie, thriller, fantastique, pornographique... Bien sûr, j'ai mes préférences esthétiques et mes réalisateurs de prédilection, mais il m'arrive aussi de visionner des films très médiocres : parfois, même dans un mauvais film, se trouve une idée ou une scène d'une grande justesse.

Tu vas voir les films en salles, à la télévision, en DVD ?

Je suis comme tout le monde : je suis abonné à Netflix (rire). Je regarde beaucoup de séries — *Billions* était pas mal, j'attends *La Casa de papel III* comme tout le monde. Mais je lis aussi énormément : un roman de science-fiction par semaine, en moyenne. Je regarde presque un film chaque soir et énormément de séries. Pour les grands réalisateurs que j'aime, je vais au cinéma : il ne me viendrait pas à l'idée de voir Cameron, Kubrick ou Christopher Nolan ailleurs qu'en salle. Je peux bien sûr revoir leurs films sur d'autres supports, mais pour l'expérience première, je dois être au cinéma. En revanche, les films qui ne reposent pas sur une dimension visuelle spectaculaire, je les visionne comme tout le monde, chez moi, sur projecteur vidéo. J'en ai acheté un dès qu'ils sont sortis, pour retrouver une expérience plus totale.

David Lynch dit qu'il est absolument scandaleux de voir un film sur une tablette ou un ordinateur. Qu'en penses-tu ?

Je pense qu'un grand film est un spectacle. Comme un tableau doit être vu dans les conditions voulues par l'artiste — accrochage, lumière, espace —, un film doit être projeté dans les meilleures conditions. Quand on est réalisateur, on veut que son film soit vu en salle. Je suis d'accord avec Lynch : le numérique a fait des ravages. Des films que nous avons vus à leur sortie sont aujourd'hui numérisés et projetés avec une texture visuelle affreuse, comparable à *Plus belle la vie*. C'est un cauchemar. De nombreux cinéastes américains se sont battus contre la numérisation, et certains continuent à tourner en argentique.

Peux-tu parler des recherches formelles appliquées à la série consacrée à des Révolutions arabes qui renvoient vers le cinéma. Je pense, notamment, à ces « bandes noires » qui encadrent les tableaux. Était-ce un effet cinématographique recherché ?

Je réfléchis depuis longtemps au rapport qu'entretiennent photographie et peinture, un débat passionnant dont des peintres comme David Hockney se sont emparés. Les bandes noires, qu'on retrouve dans les polaroids ou au cinéma, signalent ce lien avec la photographie. En peinture, encadrer l'image revient à introduire un cadre symbolique. J'ai voulu l'assumer littéralement, comme un marquage. Ces tableaux devaient contenir énormément d'informations et intégrer un contenu narratif historique. Les bandes noires m'ont permis d'introduire un effet de travelling, une référence au cinémascope. C'était une solution formelle, mais aussi plastique, que je trouve très belle.

Qu'est-ce qui te fascine le plus dans le cinéma ?

La captation de la réalité. Mon travail de peintre consiste précisément à capter le réel. Il est logique pour moi de m'inspirer d'autres médiums qui cherchent le même objectif. Le cinéma, par exemple, y parvient grâce à des moyens mécaniques qui évoluent beaucoup plus vite que la photographie. Certains réalisateurs — Nolan, Cameron — ont inventé leurs caméras, leur style, leur manière de cadrer : ils ont littéralement créé une « pellicule rétinienne », qu'elle soit argentique ou numérique. Ces recherches de captation du réel se situent au même endroit que celles de la peinture. Pour moi, on ne peut pas faire de cinéma sans penser à la peinture, ni faire de peinture sans penser au cinéma.

Quels sont les réalisateurs qui t'inspirent le plus ?

David Lynch, par exemple, représentait pour ma génération quelque chose d'incroyable. Il a complètement fragmenté la narration. À l'époque où j'ai commencé, on parlait beaucoup de modernité. Mais qu'est-ce que la modernité ? C'est essayer de faire quelque chose qui n'a jamais été fait, non pas dans un sens purement historique, mais dans un sens actif. Changer simplement une couleur ne suffit pas à créer du nouveau. Chez Lynch, il y avait une véritable modernité dans la manière de raconter une histoire, de construire les plans. Nous avons tous en tête ses images qui semblent directement issues de tableaux... Dans *Blue Velvet*, par exemple, il y a cette scène où l'on voit un homme mort, debout : c'est du pur formalisme, et c'est exactement ce qui se joue aussi dans la peinture.

Un autre exemple célèbre de formalisme actif se trouve chez Hitchcock, dans *La Mort aux trousses*, lors de la scène dans le désert avec Cary Grant. Hitchcock renverse les codes du polar classique en déclarant : « Ce ne sera pas un homme en pardessus dans une ville, mais un homme en costume dans le désert. Ce ne sera pas la nuit, mais le jour. Ce ne sera pas une voiture, mais un avion. » Pour moi, ce sont ces renversements formels qui comptent. David Lynch, de son côté, procède de la même façon, tout comme Christopher Nolan dans *Memento*, un thriller raconté à rebours. C'est une illusion formelle et une logique artistique proches de ce que Duchamp avait initié dans *Le Grand Verre*, un tableau scindé en deux espaces, à la fois abstrait et narratif. J'utilise moi-même ce processus d'inversion en permanence dans mon travail, que ce soit sur la forme ou sur le sens.

Le cinéma coréen, par exemple, est absolument fantastique. Pour moi, c'est l'un des plus inventifs aujourd'hui. J'ai été profondément marqué par *Printemps, été, automne, hiver* de Kim Ki-duk : c'est un génie. C'est un cinéma d'une crudité et d'une force formelle que beaucoup

d'artistes en Europe n'osent pas atteindre dans les arts plastiques. On trouve aujourd'hui des moments où le cinéma va plus loin que la peinture.

Michael Mann est également gigantesque, et incarne un autre visage de la modernité. Quant à Ridley Scott, c'est quelqu'un qui, en réalisant une œuvre, parvient à poser une base définitive, tant c'est parfait. *Blade Runner* et *Alien* ont complètement refondé le cinéma d'horreur. De la même manière que la fresque de Masaccio, *L'Expulsion du paradis*, qui atteint une perfection formelle et simple propre à toutes les grandes œuvres, *Alien* est un film d'une simplicité phénoménale, presque un phénomène culturel. C'est un film sur lequel il faut insister, car il reflète notre époque. D'un côté, il montre l'horreur absolue, la bête comme incarnation du mal. De l'autre, il met en scène les individus qui composent l'équipage du vaisseau : des personnages ambigus, aux personnalités complexes, y compris Sigourney Weaver. Je trouve que ce film reflète la société telle qu'elle est réellement aujourd'hui, et non telle qu'elle est fantasmée. Or, on la remodèle désormais selon des principes politiquement corrects aberrants qui sont en train de la démolir complètement.

Certaines créatures monstrueuses dans tes toiles font songer à Alien

Il faut rappeler que H.R. Giger, créateur d'*Alien*, était peintre. Ces influences circulent en permanence. Freud dirait que c'est toujours la figure de la mère castratrice. Mais mes tableaux ne viennent jamais d'un « péplum à la con ». Un film comme *Cléopâtre* (1963) de Mankiewicz m'a beaucoup marqué : je l'ai vu des dizaines de fois. Il y a dans ce film une mise en scène très proche de celle du tableau : vous savez que c'est faux, et pourtant vous y croyez. Et l'apparat de l'Antiquité m'a toujours fasciné.

D'où viennent ces créatures étranges dans tes tableaux, qui font penser à des sirènes ?

Dans la mythologie grecque, la sirène est à l'origine un gryphus, et non une femme aquatique. Si l'on remonte à l'histoire de l'humanité, on constate que les sociétés dites « primitives », jusqu'à l'apparition de la civilisation et de l'écriture, étaient majoritairement matrilineaires. L'une des premières grandes divinités a été Ishtar, figure féminine incarnant à la fois les puissances telluriques et temporelles. Dans l'Antiquité et plus largement dans l'imaginaire collectif, les déesses ont toujours combiné ce double totem de la puissance et de la sexualité, oscillant entre dimension maternelle et dimension prostitutionnelle. Les tableaux qui marquent la modernité, au XIX^e siècle, sont précisément ceux qui représentent les prostituées — *Olympia* de Manet, ou encore *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Ce qu'une œuvre représente dépasse presque toujours ce qui s'offre au regard immédiat : sa signification est plus complexe, stratifiée, polysémique. Il en va de même pour le cinéma.

Tu introduis souvent des mannequins dans tes tableaux. Est-ce lié à ton intérêt pour la 3D et l'illusion du relief, comme dans les films de Cameron ou Nolan ?

Quel est le fantasme du peintre ? Prendre les gens tels qu'ils sont et les « coller » dans un tableau. Au cinéma, cela s'appelle la profondeur de champ. Quand j'ai une toile blanche devant moi, je vois comme une caméra allumée : un champ vide dans lequel disposer les éléments.

Peux-tu parler de ta série Sublimations et de la technique particulière utilisée ?

Il y a deux types d'artistes : ceux qui rangent tout de manière obsessionnelle et ceux qui, au contraire, partent du chaos. Dans un atelier, les photos s'accumulent souvent par terre, on les

piétine presque, on fouille, on cherche... Et puis, un jour, on en prend une et on la colle dans un tableau. Au bout d'un moment, je me suis dit : « Pourquoi ne pas inverser le processus ? Je vais essayer de coller la peinture dans une photo. » J'ai donc pris des clichés que j'ai fait agrandir sur toile, tendus sur un châssis, puis j'ai peint dessus. Une fois que l'on commence, le processus devient infini : on prend deux photos, on les superpose, on peint par-dessus, on agrandit encore, on repeint... C'est sans fin. Je parlais tout à l'heure de cet espace qui semble sortir du tableau vers le spectateur : travailler avec plusieurs photos en même temps permettait d'ajouter des niveaux supplémentaires de réalité, de les casser, d'ouvrir de nouveaux espaces intérieurs. Je me suis alors rendu compte que la photographie fragmentait la perspective et ouvrait un champ de possibilités presque illimité. Mais j'ai fini par arrêter, un peu comme on renonce à une drogue : cela ne s'arrêtait jamais, et à force de répéter le même procédé, cela devenait lassant. Dans ce contexte, le cinéma est revenu très fortement dans mon travail. Chaque photo agrandie à l'excès, à laquelle on ajoutait des espaces ou des points de fuite multiples, finissait par devenir une sorte de cadre cinématographique. Il fallait presque lutter pour que cela ne devienne pas trop narratif. On se rend compte, en travaillant ainsi, à quel point notre perception visuelle est culturellement conditionnée. Gombrich le montrait déjà avec les Égyptiens : voir un cube blanc dessiné en perspective, c'est immédiatement comprendre un espace. Mais si l'on présentait nos tableaux contemporains à une population d'Amazonie qui n'a pas hérité de ces conventions perspectivistes, elle n'y verrait rien, ne reconnaîtrait pas l'image. C'est fascinant de penser que notre manière de capter la réalité repose sur très peu de données véritablement « scientifiques ». En réalité, il n'y a pas de vérité unique (comme le disait Arras). Si plusieurs personnes regardent un grand tableau, elles l'interprètent de façons différentes, et toutes ces interprétations sont justes. C'est ça qui est génial. Ce sont des choses simples à expliquer, mais une partie du public est persuadée que c'est trop compliqué. Certains journalistes, d'ailleurs, ont renoncé à les expliciter, et c'est dommage. Pourtant, le plus souvent, les spectateurs ne se trompent pas : ce qu'ils voient, ils ont raison de le voir.

Comment l'évolution technologique modifie-t-elle ta manière de travailler ?

La technologie change l'économie du travail, mais pas sa nature. Au début, je travaillais avec des polaroids. Aujourd'hui, je projette directement une image depuis mon iPhone. Mais les peintres, depuis la Renaissance, utilisaient déjà des dispositifs optiques. Quand on pourra projeter des hologrammes, cela bouleversera encore notre rapport à l'image.

Ta passion pour les jeux vidéo influence-t-elle ta peinture ?

Lorsqu'on est gamer, ce qui compte avant tout, c'est le nombre de FPS, en particulier dans le cadre des compétitions. Un bon jeu doit atteindre au moins 65 FPS, alors que l'image cinématographique se situe traditionnellement à 25 FPS. Dans le jeu vidéo, le nombre d'images par seconde peut grimper beaucoup plus haut — 100, voire 200 FPS —, alors que l'œil humain ne perçoit plus de différence au-delà de 25. Lors de certaines expérimentations cinématographiques, comme dans *Le Seigneur des Anneaux*, les images ont été portées à 65 FPS, ce qui a dérouté de nombreux spectateurs, l'effet apparaissant « trop réel ».

(Stéphane me montre une chaise de gamer qu'il a lui-même conçue.) Il s'agit d'un dispositif qui oblige à maîtriser neuf axes : les pieds, les mains, l'ensemble du corps. Construite avec des matériaux de haute qualité pour les joysticks, mais avec une structure en acier, cette chaise illustre la recherche de l'artiste sur les outils immersifs. Il ajoute qu'il avait terminé ses tableaux avant le confinement, ce qui lui a laissé le temps nécessaire pour développer ce projet.

Il faut rappeler que le jeu vidéo a désormais dépassé l'industrie cinématographique en termes de poids culturel et économique. Les meilleurs jeux sont nourris par le cinéma, et beaucoup reprennent des structures mythologiques ou historiques. Les séries les plus connues, comme *Assassin's Creed*, citent également la peinture. Le jeu vidéo constitue aujourd'hui l'un des lieux majeurs de créativité visuelle : on ne peut pas s'intéresser sérieusement à l'image contemporaine sans prendre en compte cette production. Certaines études récentes affirment même que le jeu vidéo exerce des effets positifs sur la vision, en augmentant l'acuité et la tension oculaire, même si la station assise prolongée reste problématique. À terme, on atteindra un point où la frontière entre l'image générée et la sensation de réalité s'effacera, ouvrant pleinement sur la réalité virtuelle — et cela viendra directement du jeu vidéo.

Ce qui intéresse l'artiste dans les jeux vidéo, ce sont les avancées qu'ils proposent par rapport au cinéma : non seulement une pensée formelle de l'image, mais aussi une pensée technique. C'est également pour cette raison qu'il apprécie James Cameron, dont les innovations technologiques — la captation du réel en 3D, la virtualisation — produisent des sensations inédites et une texture visuelle radicalement différente.

Quel est ton rapport à la photographie ?

Je ne m'y intéresse pas. J'ai un mépris profond pour ce médium, récent, limité, fondé sur un seul point de fuite hérité de la perspective euclidienne. Mais, en revanche, la photographie, a engendré le cinéma, qui, lui, peut déployer un récit et de véritables recherches formelles. La peinture, elle, ne peut pas faire l'économie de ce rapport au réel. Comme le disait Gombrich : « La peinture est l'art de l'illusion ».

Dans quelle mesure le cinéma nourrit votre travail ?

Je crois que le cinéma est présent dans le travail de tous les artistes. Il y a plusieurs façons d'appréhender le cinéma. On est né et on vit avec le cinéma, notre rapport au monde passe par le cinéma. Je pense qu'on voit le cinéma d'une manière plus globale et générale que d'une manière particulière. Pour les uns c'est un outil, pour les autres une source d'inspiration. Moi, de mon côté, je dirais que je m'intéresse plus à la littérature qu'au cinéma. Si on parle du cinéma, je me suis surtout servi de documentaires, que des films de fiction.

Votre série de tableaux « Matrice » (2001) est créée d'après un film que vous avez réalisé. Pourriez-vous me parler de ce travail ?

Pour la série *Matrice*, présentée dans l'exposition *Cher Peintre* au Centre Pompidou¹, je suis parti d'une phrase attribuée à Titien, adressée à Philippe II : « Je veux mettre l'image de mon cœur sur la toile ». Cette formule m'a marqué et j'ai voulu en faire l'expérience moi-même. Pour moi, « l'image du cœur » ne pouvait pas rester une métaphore : il fallait que ce soit quelque chose de réel. J'ai donc commencé à chercher sur Internet de véritables images de cœur, et c'est ainsi que j'ai découvert un documentaire américain montrant un homme en train de négocier l'autopsie de sa mère. J'ai peint une première série d'après ces images, mais je me suis vite rendu compte que cela ne me suffisait pas : ce n'était ni assez précis, ni exactement ce que je cherchais. J'ai alors acheté un cœur de porc et réalisé moi-même un film de vingt minutes, qui est devenu le matériau de base de la série. Mon autopsie était certes un peu trash, mais elle m'a finalement permis de trouver ce que je voulais. Il me manquait de précision. Les photographies sont trop figées, alors qu'un film de vingt minutes est beaucoup plus riche : il y a une narration, une mise en place, une lumière, une main qui entre dans le cadre... autant d'éléments que je ne peux pas contrôler. Une fois le film terminé, je choisis des images à la fois précises, naturelles et imprévues. C'est cet imprévisible qui m'attire. Copier ne m'intéresse pas.

Vos tableaux contiennent souvent des inscriptions qui font penser à des « sous-titres ». Les inventez-vous vous-même, ou proviennent-elles de dialogues de films ?

Je pense que c'est à cause de ces inscriptions que beaucoup perçoivent un rapport au cinéma dans mon travail. Mais ce n'est pas toujours le cas. Parfois j'invente les textes, parfois je les emprunte à d'autres sources — cinéma, littérature... Il s'agit souvent de rencontres fortuites. D'ailleurs, je ne les considérerais pas comme de véritables « sous-titres » : il m'arrive de placer le texte en haut du tableau ou au milieu, ce qui rompt avec leur logique habituelle. En 2001, au moment de mes premières expositions, on ne parlait que de ces « sous-titres » et du cinéma dans mon travail. Beaucoup pensaient que je n'illustrais que le cinéma, ce qui n'était pas exact. J'ai alors décidé de supprimer le texte pendant trois ou quatre ans. Mais même dans les toiles sans aucune inscription, les spectateurs continuaient d'y voir des sous-titres. Dans *Matrice*, les phrases proviennent d'un documentaire trouvé sur Internet : un échange

¹ *Cher Peintre... Leiber Maler... Dear Painter...* (cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 12 juin – 2 septembre 2002, Vienne, Kunsthalle Wein, 20 septembre 2002 – 1 janvier 2003, Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 14 janvier 2003 – 6 avril 2003), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2002

cynique entre un médecin et un fils qui venait de perdre sa mère. Des phrases comme : « On vérifie tous les organes un à un — Et vous remettez le cerveau ? — Oui, et on la met dans un cercueil et on l'enterre » ponctuèrent les images. Cela coïncidait étrangement avec ma propre autopsie du cœur de porc que j'étais en train de filmer.

Quel est le destin de cette série ? Fait-elle partie d'une collection ?

Oui, mais il existe deux versions de *Matrice*. Le collectionneur qui avait acquis la première ne voulait pas la prêter pour l'exposition *Cher Peintre* au Centre Pompidou. Cela m'a mis en colère et j'ai donc réalisé une deuxième version.

Pourriez-vous revenir sur les débuts de votre carrière ? Comment c'était pour vous d'être peintre dans les années 1980-1990 ?

En 1982, une exposition à Berlin m'a profondément marqué, où j'ai notamment découvert Jonathan Borofsky². En France, à cette époque, il ne se passait rien : la peinture était quasiment absente. Ma véritable entrée sur la scène artistique date de 2001. Alison Gingeras, commissaire américaine, cherchait des peintres français pour l'exposition *Cher Peintre* au Centre Pompidou. Par hasard, elle est tombée sur mon travail. Dans l'exposition figuraient Neo Rauch, Luc Tuymans, Peter Doig et moi... C'était incroyable de me retrouver là, alors que personne ne me connaissait. Après, tout s'est enchaîné. Luc Tuymans et moi sommes devenus amis à la suite de cette expérience. Mais aujourd'hui, il y a de nouveau des choses à reconstruire.

Vous avez réalisé des œuvres à partir d'un film de Pasolini. Pouvez-vous m'en parler ?

Il s'agit d'un projet de Pasolini intitulé *Saint Paul*, écrit après *L'Évangile selon Saint Matthieu*. Il transpose la vie de l'apôtre au XX^e siècle : Rome devenait New York. Le film n'a jamais vu le jour, il ne reste qu'un texte. En 1999, j'ai obtenu une résidence Villa Médicis – Hors les murs, qui m'a permis de passer un an à New York. J'y ai vécu la ville à travers ce scénario, qui me guidait dans mes déambulations et devenait la trame de mon travail. Comme il n'y avait pas d'images, c'est le texte lui-même qui orientait mes déplacements et mes découvertes. J'ai réalisé environ trois cents dessins, mais aussi des notes et des images, que j'avais repris ensuite en retour en France. Mes errances produisaient une matière invisible, ouverte, parfois faite de rencontres fortuites. Par exemple, dans une chambre d'hôtel en Floride, je suis tombé sur un mot laissé par une femme à l'amoureux qu'elle attendait et qui n'est jamais venu. Ce papier m'a semblé contenir à lui seul une histoire d'amour, une histoire de film. C'était une manière indirecte, mais très singulière, d'entrer en relation avec le cinéma.

Existe-t-il un lien entre les textes et les sujets peints ? Selon quel principe associez-vous mots et images ?

Souvent, ils sont décalés. Mais une connexion finit toujours par apparaître, car c'est la peinture qui la produit. Le rapport n'est jamais illustratif : il y a comme plusieurs voix simultanées — celle du texte, celle de l'image, et celle de l'invention. Mais je ne révèle jamais ce qui relève de l'un ou de l'autre. Il m'est arrivé d'emprunter des titres de films, comme *Voici le temps des*

² *Ziet Geist : Internationale kunstaussstellung* (cat.exp. Berlin, Martin-Gropius Bau, 1982), Berlin, Martin-Gropius Bau

assassins de Duvivier (lui-même inspiré d'un vers de Rimbaud), ou d'utiliser une affiche de Guy Debord.

Les textes introduisent-ils une narration dans vos tableaux ?

Non, car la narration appartient au cinéma, mais m'ennuie dans la peinture. Les textes forment plutôt un long poème commencé au début de mon travail et qui se poursuivra jusqu'à la fin. J'ai d'ailleurs recensé l'ensemble de ces fragments : lus à la suite, ils forment une sorte de récit continu. Pour moi, ils portent une voix, mais ne racontent pas d'histoire. J'aime le décalage entre le regard porté sur l'image et la lecture du texte.

Utilisez-vous des images de films dans vos peintures ?

Oui, cela arrive. Pour ma dernière exposition à la galerie Fabienne Leclerc, j'ai peint un tableau d'après une scène de *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) où trois soleils apparaissent dans le ciel. Ce motif est repris d'une légende indienne, et il m'a semblé contenir une force visuelle extraordinaire. J'ai vu plusieurs fois ce film, mais je n'ai jamais pensé à cette image jusqu'au jour où cela m'est venu spontanément. Entre temps, j'ai réalisé une grande série autour de Moby Dick. Ce tableau donc, qui est très blanc, fait partie pour moi de la série *Moby Dick*. Mais c'est totalement hasardeux.

Comment les images arrivent-elles dans vos toiles ? Pouvez-vous décrire ce transfert entre source et surface picturale ?

Je ne cherche jamais rien. Les images surgissent pour moi comme des épiphanies, sur lesquelles je m'arrête, comme ce fut le cas avec les trois soleils dans le film de Cimino. Quand je regarde un film, je ne pense ni à mon travail ni à moi-même. Cela peut resurgir plus tard. En général, je laisse passer du temps pour voir si l'obsession demeure et si elle mérite d'être transformée en peinture.

(BP montre un tableau représentant le profil d'un vieillard)

Ce grand tableau au centre est un portrait de Baudelaire. Au départ, ce n'était pas prévu. J'avais une photo de Baudelaire dans mon atelier, qui se rapprochait chaque jour un peu plus de la toile sur laquelle je travaillais. Jusqu'au dimanche matin où elle s'est retrouvée posée tout près. Je me suis dit : « il a envie d'entrer ». J'ai alors passé la journée à peindre ce portrait, qui est apparu presque de lui-même. J'aime quand les choses adviennent sans calcul.

Pourriez-vous parler de réalisateurs qui vous ont inspiré ?

La Nouvelle Vague m'a profondément marqué : Jean-Luc Godard, Andreï Tarkovski, Jean-Daniel Pollet. Ce qui m'intéresse chez eux, c'est le travail du montage, la dimension littéraire, la poésie de l'image. Sur la durée, Godard est celui qui compte le plus pour moi, y compris dans ses films des années 1990 comme *JLG/JLG* ou *Le Mépris*, qui est un chef-d'œuvre. J'ai essayé de revoir certains films de Godard, mais certains restent très difficiles à regarder. Tarkovski, je l'ai beaucoup vu et beaucoup aimé : son cinéma est mystique, lointain, d'une beauté saisissante. Jean-Daniel Pollet aussi : il a réalisé des films drôles mais également des films expérimentaux, comme *Méditerranée* ou *Dieu sait quoi*, un film sur Francis Ponge qui m'a marqué puisqu'il est fait uniquement à partir d'objets, sans acteurs. Ou encore *L'Art grec*, où un vieux lépreux, physiquement difforme, parle pendant une heure et demie. Sa parole est

si belle qu'elle efface la laideur de son corps. J'ai également repris des images de la danse macabre de *La Règle du jeu* de Jean Renoir (1939) pour une série de douze tableaux. On y voit une scène dans un château où les personnages, déguisés en squelettes, dansent. J'ai aussi une grande faiblesse pour Clint Eastwood. Je l'adore. Je suis parfois indulgent envers ses films récents, mais c'est surtout sa présence à l'écran qui me fascine. Son corps traverse littéralement l'image. Cela rejoint une question propre à la peinture : comment l'image s'inscrit dans le tableau. Chez Eastwood, la présence dépasse toujours le rôle. Même dans les films médiocres, il apporte quelque chose de plus.

(BP montre les tableaux réalisés d'après une scène de Chaplin, exposés en 2021 chez Fabienne Leclerc)

Voici des toiles que j'ai peintes d'après *La Ruée vers l'or* (1925), un film de Chaplin que j'adore. J'ai retenu le moment où le brigand découvre la mine d'or, devient fou et part en Asie, où il meurt. La galerie Leclerc est vaste, avec quatre escaliers. J'ai donc installé ces tableaux à chaque angle, et certains visiteurs y ont vu des montagnes magiques évoquant *La Mort à Venise* de Thomas Mann.

Pouvez-vous me parler du polyptyque Dolby Stereo (1996), en lien avec JLG/JLG de Jean-Luc Godard ?

JLG/JLG est mon film préféré de Godard. C'est une œuvre singulière, plus calme et plus narrative que la plupart de ses films, qui m'a beaucoup touché. *Dolby Stereo* reprend la forme du polyptyque, que j'ai souvent utilisée, et qui renvoie directement à la technique du montage cinématographique. C'est une œuvre complexe et pourtant simple, où plusieurs sources convergent pour former une unité. La correspondance entre ces signes a façonné l'iconographie de la pièce, mais aussi son format et ses dimensions. Dans la partie gauche figure le profil de Godard, tiré d'une scène où il apparaît au bord d'un lac avec deux cygnes. Les étoiles noires renvoient à la constellation du Cygne. Sur la partie droite, en haut, on distingue un défilé militaire sur les Champs-Élysées, à la Place de l'Étoile. Mon étoile noire représente deux fois l'étoile de David, écho à la scène où Godard déclare : « Jeannot qui rime avec stéréo » en dessinant cette étoile, tout en convoquant l'histoire d'Israël et de la Palestine. J'ai aussi introduit des références sans rapport direct, comme les signes de censure des films japonais, que j'avais découverts lors d'un voyage avant 1992. À cette époque, toutes les images érotiques étaient censurées. En France, il n'y avait pas de censure officielle, mais un puritanisme étouffant. On retrouve exactement douze « tranches » de censure dans le tableau, qui rappellent aussi l'étoile visible sur l'Arc de Triomphe. Même les images dites « soft » étaient censurées au Japon. Tout a basculé avec le livre de Madonna³, dont le succès commercial a contraint les éditeurs à braver la censure. L'interdit a fini par éclater.

Vous regardez les films en salle ?

Je vais très rarement au cinéma : cinq séances par an au maximum, et cela a toujours été ainsi. Il y a des cinéastes pour lesquels je me déplace — Godard, à l'époque des sorties — mais ce sont souvent des films difficiles à voir qui disparaissent vite des circuits. Enfant, je regardais la télévision comme tout le monde. Mon enfance s'est déroulée en Bretagne, dans un village où il n'y avait peut-être qu'une salle, et les projections y étaient rares. Le vendredi soir, on suivait *Cinéma de minuit* avec Claude-Jean Philippe : une très belle

³ *SEX*, livre de Madonna, sortie en 1992. Le livre accompagnait la sortie de son album *Erotica*.

histoire culturelle. On y voyait les grands films américains, essentiellement en noir et blanc des années 1930-1940. Pour beaucoup de gens de ma génération, c'est par ces émissions que s'est faite la culture cinématographique. Ces dernières années, je regarde surtout les films en DVD ou en ligne. Cela vient par périodes : il m'arrive d'avoir besoin de me divertir avec le cinéma, puis de ne plus rien voir pendant un moment. Je n'ai jamais possédé de télévision. Des amis me parlent aussi de films. Reste que l'expérience en salle est beaucoup plus physique : on regarde avec tout le corps, et l'échelle de l'image n'a rien à voir avec celle d'un ordinateur.

Le diptyque Leirbag n° 5 (1997) entretient à la fois un rapport avec un film pornographique (avec Rocco Siffredi) et avec les scènes de l'Annonciation. Pouvez-vous en parler ?

Un chercheur a même voulu écrire un livre entier sur ce tableau. On y voit une femme allongée sur un fauteuil de Le Corbusier et un homme qui s'avance entre ses jambes comme s'il annonçait, à l'intérieur de son sexe, sa mort prochaine. On y retrouve aussi l'*hortus conclusus*, le jardin clos propre à l'iconographie de l'Annonciation. La structure renvoie donc à l'Annonciation italienne du XVI^e siècle : la Vierge, l'ange, le jardin. J'ai intitulé le tableau *Leirbag* — Gabriel à l'envers. Avant de peindre cette œuvre, j'ai vu un film pornographique dont une scène m'a particulièrement intrigué ; elle a retenu mon regard sans que je sache pourquoi. J'ai acheté le film pour le revoir et j'ai compris que cette scène m'évoquait l'iconographie de l'Annonciation italienne. Pour parvenir à l'image pornographique, les images traversent toute l'histoire ; c'est aussi la manière de représenter le corps qui circule dans l'histoire de l'art. Bien entendu, le réalisateur n'avait aucune conscience de ce que moi j'y voyais. Il y a, dans les images pornographiques, une dimension d'infini. J'ai même eu l'idée d'une exposition autour de la pornographie : prendre un film porno et n'en extraire que des images dénuées d'érotisme. Au début de ces films, il y a souvent un prologue — maison, jardin, piscine. J'en ai parlé à un ami galeriste, enthousiaste d'abord, puis très déçu lorsque je lui ai montré les images ; le projet n'a pas eu de suite.

À propos des grandes toiles rouges dans l'atelier, où les corps se juxtaposent en mouvements compulsifs : d'où viennent ces images ?

Elles proviennent de la danse contemporaine, d'un des derniers spectacles de mon ami Boris Charmatz. Dans cette grande série, j'avais besoin de retrouver comment deux corps se déchirent, s'approchent, s'éloignent, reviennent, s'embrassent, s'aiment, se détestent. J'en avais besoin, notamment, pour des raisons personnelles. Et c'est très érotique aussi. Tout le monde est nu pendant une heure et demie. La peinture, dans son histoire, est un lieu du corps. Aujourd'hui, le corps passe beaucoup par l'image pornographique ; le déferlement d'images est hallucinant. Mais c'est dans la danse contemporaine que l'on trouve l'image la plus juste : directe, belle, et en live. J'ai cherché dans la danse ce que je pouvais autrefois chercher dans la pornographie. Quand j'utilise des images d'autres sources, je les déconstruis puis les reconstruis. Là, dans la danse, ils sont face à face alors qu'ils sont au sol ; je les assemble, et cela forme des colonnes de corps qui se touchent. On ne sait plus où sont les têtes, les fesses, les pieds. Et puis les danseurs et danseuses sont des amis. L'un d'eux doit d'ailleurs passer tout à l'heure ; j'aimerais faire une séance directement à l'atelier.

Comment préparez-vous vos expositions ? Pensez-vous à une mise en scène ?

Elles sont très construites : c'est tout un parcours. Dans la dernière, il y avait trois plateaux plus des escaliers ; il fallait penser les relations entre les espaces. L'idée était de partir du rez-de-chaussée, un peu comme l'atelier, avec des œuvres de périodes différentes. En montant, on

gagnait la lumière, où j'ai montré des œuvres « en négatif », comme ce portrait de Goya. Il n'y a pas de noir dans ce tableau : je l'ai retiré, comme dans les toiles rouges des danseurs. C'est venu par hasard : en imprimant le portrait de Goya pour travailler, il n'y avait plus d'encre noire dans l'imprimante, et le tirage est sorti en négatif. Je me suis dit : c'est incroyable — travailler en négatif en enlevant le noir ! Je suis ensuite replongé dans la série de corps, et je vais sans doute continuer. Cela m'ouvre des mondes colorés que je ne connaissais pas. Au fond, tout compte dans le travail : le cinéma, notre façon de voir. Pour ma part, j'aime perturber les représentations afin de ne pas rester sous une influence unique.

1 novembre 2021. Entretien dans l'atelier.

Lors de notre entretien, Nazanin me lit un texte qu'elle a rédigé pour son mémoire aux Beaux-Arts en 2006, où elle revient sur son intérêt pour le cinéma et sur l'usage d'images filmiques dans ses toiles de 2006-2007.

« Dans mes derniers tableaux, j'utilise exclusivement des photos de films. Depuis longtemps, j'essaie d'instaurer une atmosphère cinématographique en peinture. Il m'arrive d'employer des images extraites de films que je n'ai pas vus ; ce sont d'ailleurs celles que je préfère, car mon regard reste neutre face au document. La notion d'"image trouvée" compte beaucoup pour moi. C'est pourquoi je ne m'attache pas aux informations contextuelles des films dont je prélève les images. Faire abstraction du nom du réalisateur et des interprètes devient une méthode : elle me libère vis-à-vis des sources. Ces documents constituent, pour moi, un matériau pictural pur. Il ne s'agit ni d'illustrer un film ni de traduire un scénario. Inutile, dès lors, de citer les titres ; la plupart du temps, je les ignore sciemment. J'y insiste, car cette posture m'aide simplement à mieux travailler.

Je sélectionne les images selon des critères précis : situation psychologique, postures des personnages, mise en scène, lumière, opacité ou "inaccessibilité" de la clé de lecture. Il peut être décourageant de ne pas trouver l'image adéquate. Ces images n'existent d'abord que virtuellement et ne se matérialisent qu'une fois déformées puis transcrites sur la toile. Un aspect essentiel, pour moi, tient au fait que les personnages sont déjà "mis en situation" par les réalisateurs : ils jouent, ils ne sont pas dans l'instant du réel, ils fabriquent des situations qui donnent une illusion de réalité. C'est exactement ce que je fais dans mon processus : je crée des situations personnelles à partir de photos d'acteurs saisis dans des jeux imaginaires et fictionnels. D'où ce caractère "sur-joué" : les situations sont conçues, jouées, puis transformées plusieurs fois — au tournage par les acteurs, lors du passage de l'image en mouvement à l'image fixe par les photographes, lors de la diffusion de la photo sur Internet, quand cette dernière m'inspire une toile et que j'en construis la maquette numérique sous Photoshop, enfin au moment de la réalisation picturale.

Je veille à éviter les photos d'affiche ou trop emblématiques. Ce n'est pas par crainte d'être reconnue : toute image de film peut circuler dans la presse pour illustrer une critique ou une annonce. Mon choix d'images moins médiatisées produit un phénomène paradoxal. D'un côté, je travaille avec des documents issus de la culture de masse et je les recherche sur Internet ; de l'autre, ce temps de navigation s'avère très intime et relève d'une véritable quête personnelle. L'image choisie n'appartient qu'à moi, au moment exact où je la trouve : la probabilité que quelqu'un d'autre regarde la même image à la même seconde est quasi nulle. Ainsi, même si elle provient d'un film grand public, cette image devient psychologiquement authentique et unique pour moi. La peinture qui en naît demeure, à son tour, unique et authentique. Pourtant, les sources restent reconnaissables ; le spectateur peut interroger l'authenticité. Utiliser une image identifiable et appartenant à l'univers d'un autre créateur — un réalisateur, précisément — peut sembler "facile", même si la transformation et le détournement sont manifestes au moment de la transcription picturale. Mon protocole est clair : je ne triche pas et je ne cache pas mes sources. L'usage d'images de films n'a rien d'un vol ; il possède, pour moi, une valeur esthétique en soi. Je prélève des personnages et des éléments appartenant à une histoire que je ne connais pas et je les fais entrer dans mon imaginaire. »

Nous reparlons de ce texte lors de notre prochain entretien.

Il faut replacer ce texte dans le contexte de mes tableaux de 2006-2007¹. À cette période, je travaille vraiment le sujet du cinéma et j'utilise des documents photographiques comme matériau de base. Je cherche un effet cinématographique par la lumière ou le cadrage. La poésie de l'image chez Tarkovski, le drame et l'analyse psychologique chez Bergman, le goût du mystère et de l'inquiétude du vide chez Lynch, l'inconscient collectif et archaïque chez Pasolini : tout cela m'interpelle et influence ma peinture. Ma fascination pour l'esthétique cinématographique est profonde et se traduit peu à peu dans mon travail. Elle est liée à l'image en mouvement et au déploiement narratif dans le temps, alors qu'en peinture la compréhension visuelle se condense en une énergie où le temps n'existe pas vraiment.

D'où vient ta passion pour le cinéma ?

En Iran, l'accès à l'image est contrôlé. Je découvre les grands peintres dans des livres que mon père obtient « au marché noir », parfois censurés au marqueur. Pour le cinéma, des vendeurs passent à domicile avec des VHS. Ces scènes me marquent. Dans ma famille, on aimait le cinéma : Bergman, Antonioni, Tarkovski (*Solaris*, *Le Miroir*, *Le Sacrifice*) passaient parfois en salle ; Pasolini ou Fellini, non. Je préfère encore aujourd'hui le cinéma d'auteur. J'aime aussi Bresson et Rohmer.

Ton arrivée en France en 1999, peux-tu m'en parler ? Qu'est-ce que tu avais ressenti ?

Je découvre la liberté absolue de l'image : affiches, magazines, omniprésence des images. Je commence à peindre, coller, découper des magazines et transformer en peinture. Mes grands visages rappellent les affiches de cinéma peintes à la main en Iran et les fresques de propagande à Téhéran : cette prise de conscience me trouble. Aux Beaux-Arts, je vois l'intégrale de Godard : *À bout de souffle*, *Pierrot le Fou*, *Le Mépris* me plaisent ; quand ça devient trop « intello », j'ai plus de mal.

As-tu continué le travail de collages à partir des « images trouvées » comme c'était pour la période 2006-2007 ?

Non, j'ai lâché les images anonymes du web ; mon travail est devenu plus personnel par la suite. Je fais poser des proches, je réalise mes propres photos et mises en scène. L'influence du cinéma reste très présente, surtout dans les grandes scènes de guerre ou de catastrophe. La catastrophe fascine autant que la beauté : *Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket*... Cette « beauté de la catastrophe » affleure dans plusieurs grands formats. Je regarde peu le grand spectacle hollywoodien, sauf exceptions. Je vois énormément de cinéma d'auteur. En ce moment : Bruno Dumont (intégrale Arte). Après deux ou trois de ses films, le « jeu d'acteur » ailleurs me paraît faux. J'aime aussi la Nouvelle Vague (Chabrol, certains Truffaut, Godard), Pasolini, Visconti ; Kubrick reste l'un des plus grands (des « opéras » pour moi). J'ai apprécié *The Ballad of Buster Scruggs* (Coen), *Pleasure* de Ninja Thyberg *Midsommar* d'Ari Aster, *Teddy*. En vérité, je peux regarder un peu de tout.

¹ Les Vilains, Celui qui dort, Tonight,

Est-ce que tu regardes les films en salle de cinéma ? A quoi ressemble ton rapport aux films aujourd'hui ?

Je retourne en salle (Audiard, *Pleasure*). Le COVID a bousculé les habitudes, mais j'y vais régulièrement ; sinon Canal+ à la maison. Je me soucie peu du succès : l'esthétique prime. La théâtralité irrigue de plus en plus mon travail ; je recommande *Molière* d'Ariane Mnouchkine (4 h, génial). Le théâtre pousse plus loin l'expression corporelle ; des cinéastes comme Fellini, Pasolini, Tarkovski l'ont beaucoup travaillé.

Comment tu construis tes scènes picturales ? Y a-t-il travail de mise en scène ?

Les personnages sont très précis : je fais poser amis et rencontres, je sais ce que je demande. Le décor s'improvise et peut arriver à la fin. Mes paysages récents, plus cohérents, sont peints d'après nature ; les anciens étaient inventés.

En résidence en Corse, avec des scénaristes, leur regard m'aide pour la mise en scène. Une scène m'évoque après coup *Midsommar* : le lien était réel.

Peux-tu parler de ton rapport au théâtre ?

Il arrive plus récemment que le cinéma dans mon travail. *Molière* de Mnouchkine reste une référence : le langage du corps y est plus exagéré, donc très intéressant.

10 novembre 2021. Entretien via visioconférence.

Dans vos entretiens précédents vous avez mentionné Disney, Hitchcock, Polanski, Franju, Murnau comme des réalisateurs ayant marqué votre travail

Comme vous le savez, j'ai interrompu la peinture entre 1981 et 1985 pour me consacrer au cinéma. La peinture était devenue trop existentielle, trop tourmentée sur le plan personnel. Je ressentais un manque de distance avec l'image. J'ai toujours eu un intérêt profond pour le cinéma. À Bruxelles, pendant mes études, avec mes amis nous allions trois fois par semaine à la cinémathèque pour voir les films muets de Murnau, de Fritz Lang. J'ai eu la chance, dans ma jeunesse, de voir des films dans de petites salles. J'ai découvert *Blue Velvet* de Lynch dans une salle avec seulement six spectateurs. La raison pour laquelle je privilégie certains films tient à leur dimension picturale. Prenons l'exemple de David Lynch : il a commencé comme peintre, ce qui transparaît dans sa manière de filmer. J'ai appris qu'il était un cinéaste américain seulement après avoir vu *Blue Velvet*. Auparavant, lorsque j'ai vu *Eraserhead* ou *Elephant Man*, je pensais qu'il était anglais. Sa manière de filmer est singulière, très éloignée de celle des cinéastes hollywoodiens. Et puis, il y a cette intelligence presque physique dans son rapport au temps, à l'image, au montage, ainsi qu'une violence qui me touche particulièrement.

Pour quelles raisons avez-vous arrêté de filmer ?

Principalement une question de moyens. Ensuite, j'avais le sentiment que beaucoup de choses auxquelles je pensais avaient déjà été réalisées, par exemple *Stranger than Paradise* (1984) de Jarmusch ou *Blue Velvet* de Lynch. Je me suis donc tourné de nouveau vers la peinture. Combiner les deux était impossible.

Comment l'expérience du cinéma a changé vos habitudes de peintre ?

Après cette période cinématographique entre 1981 et 1985, je n'ai plus passé une journée entière à peindre une toile sans préparation. J'ai réalisé de nombreux dessins préparatoires avant de commencer à peindre. Les premières œuvres de 1985 directement liées à l'expérience du film sont *Antichambre*, *Correspondances* ou *Elevator*. Elles sont issues de dessins de découpage et de séquences filmées. Ce travail préalable était nécessaire pour pouvoir tracer l'image comme un élément documenté. L'idée du gros plan, également, s'est imposée, permettant de voir les détails et d'approcher l'image autrement.

D'après vous, qu'est-ce qui rapproche la peinture et le film ?

La possibilité d'approcher l'image, ce qui n'existe pas de la même manière dans la photographie. On peut également repeindre l'image, y revenir plus tard. Aujourd'hui, le numérique offre un nombre infini de possibilités de traitement de l'image. Je travaille depuis deux ans avec Luc Steels sur un projet lié à l'intelligence artificielle, qui pourrait permettre de mieux comprendre certains aspects du processus artistique.

Vous avez affirmé un jour qu'« il existe peut-être plus de liens entre la peinture et le cinéma qu'entre la peinture et la photographie, en tout cas sur le plan psychique ». Pourriez-vous expliciter cette affirmation ?

C'est lié à la manière dont nous nous souvenons des images. J'ai une mémoire photographique : quand je vois une image de film, je vois déjà tout son déroulement. Et c'est là que la technologie a eu un impact considérable. La télévision, par exemple, a produit un surplus d'images, une surcharge d'information. Des artistes comme Vija Celmins, Richter ou Warhol ont mené une forme d'autocombat avec cette image post-photographique, cette image technique au sens où l'entendait Benjamin.

Dans un entretien avec Jean-Paul Jungo, vous distinguez peinture et cinéma sur la question de la narration : « La peinture est une image souveraine et figée, alors qu'avec le film il y a toujours un récit ». Pensez-vous que la peinture ne puisse pas créer de récit en raison de sa fixité ? Sans mouvement, est-il impossible de reconstruire une narration dans la peinture ?

Il existe un malentendu dans notre perception du mouvement. Lorsque nous regardons des images animées, nous voyons en réalité des intervalles, ce qui produit l'illusion du mouvement. La peinture peut aussi produire un récit, mais davantage comme un résidu de récit. Elle traverse le temps autrement, en raison de sa matérialité, de son exécution manuelle, contrairement à la photographie qui reste liée à la technique. Dans la peinture, l'action est présente mais non visible : elle peut apparaître avant ou après. L'image est une forme d'arrêt, et le spectateur construit sa propre narration à partir de ce qu'il voit.

Certains de vos tableaux sont réalisés à partir des arrêts sur image. Je pense à Surrender (2014) et Twist of Sand de Don Chaffey (1968), Strangers on a Train (2003), ou encore à la série Allo et The Moon and Sixpence d'Albert Lewin (1942), sans oublier Le Mépris de Godard.

Twist of Sand et The Moon and Sixpence m'ont intéressé surtout pour leur dimension visuelle. Dans le film de Lewin, ce qui m'a frappé, c'est l'usage de la couleur à la fin, alors que le reste du film est en noir et blanc. C'est aussi une sorte de plaisanterie moderniste, une réflexion sur le médium, à travers des tableaux de Gauguin peints de manière pitoyable. Dans Hitchcock, la scène où l'adversaire du protagoniste apparaît à Washington devant un monument d'architecture officielle produit une intensité proche d'un pressentiment, comme dans les films d'horreur. Avec *Le Mépris*, il s'agit d'un film épique mais aussi cynique, que Godard déteste probablement aujourd'hui. Mais un tel film ne pourrait plus être réalisé, notamment en raison de la présence de Brigitte Bardot et de Fritz Lang. J'ai moi-même peint une image qui fait référence à la cheminée de la villa Malaparte, où Godard a tourné ce film : une architecture devenue iconique.

Mais certains films ont compté davantage pour moi, comme la trilogie de Hans-Jürgen Syberberg (*Ludwig, requiem pour un roi vierge, Karl May et Hitler, un film d'Allemagne*). Je les ai vus en 1978 à la télévision allemande. Chacun durait sept heures, avec des plans épiques tournés en studio, comme au théâtre. Ces films m'ont impressionné autant par leur contenu que par leur qualité picturale et philosophique. J'ai même rencontré Syberberg et lui ai proposé de projeter ses films dans le cadre de mon exposition sur le baroque.

Dans quelle mesure les écrans ont-ils transformé votre peinture, la lumière et les couleurs ?

Même si nous sommes tous les enfants de la contemporanéité, je n'ai jamais eu l'idée de lutter contre les nouveaux médias, car il est impossible de les « vaincre ». Le mieux est de les intégrer dans une boîte à outils et de les travailler picturalement. Lorsque j'ai reçu le *Max Beckmann Foundation Award* en 2007, on m'a demandé de commissarier une exposition au Städel

Museum de Francfort. Je devais choisir des œuvres de leur collection et les confronter à l'une de mes propres toiles. À ce moment, j'ai pris conscience du contraste saisissant : même si mon imagerie pouvait rappeler celle du XIX^e siècle, la lumière, les couleurs et leurs contrastes étaient entièrement digitaux.

Il me semble que la manière dont vous concevez vos expositions comme un ensemble cohérent de tableaux peut aussi rappeler la logique du cinéma, à la manière dont un réalisateur pense son film.

Pour chaque exposition, je travaille toujours toile par toile, jamais deux simultanément. Mais avant tout, j'analyse l'ensemble, et il est vrai qu'il existe là une approche cinématographique. Ce n'est pas une idée nouvelle : dès 1925, à Paris, Mondrian avait compris que l'on ne pouvait plus envisager le monde comme une totalité fragmentée en petits morceaux. L'idée de l'*understatement* est très importante pour moi : travailler à partir des souvenirs, de la mémoire.

Jonathan Wateridge.

3 octobre 2023. Entretien par téléphone

Pourriez-vous me parler de votre parcours, de vos détours vers la peinture, puisque vous l'avez arrêté pour 15 ans

J'ai commencé à peindre très jeune, lorsque j'étais à la Glasgow School of Art en 1990. À cette époque, des choses intéressantes commençaient à se produire à Londres. Je me sentais en lutte avec l'héritage de la peinture du XXe siècle. Quand on est un homme blanc européen, pourquoi devrait-on faire autre chose ? Très vite, j'ai été attiré par des approches plus conceptuelles de la création.

Je n'avais pas l'impression de prendre une voie plus facile, mais j'ai commencé à fréquenter le Glasgow Classical Theatre, un cinéma indépendant remarquable. J'y allais tous les jours en skateboard. C'est là que j'ai découvert le cinéma, en regardant des films de Fellini et Antonioni. Pour moi, c'était une véritable éducation cinématographique. J'ai toujours été fasciné par le théâtre, et à un moment donné, j'ai même envisagé de faire du cinéma.

J'ai quitté l'école d'art en réalisant que mon désir de faire des films était plus fort que ma compréhension de ce que cela impliquait réellement. Vouloir créer ne suffit pas, encore faut-il savoir comment le faire. De 1990 à 1991, je n'ai pas peint. Je pensais que le théâtre était une alternative plus accessible, mais cela me laissait insatisfait. Le plaisir tangible de la création me manquait, tout comme l'aspect manuel du travail. En revanche, je me suis rendu compte que je n'aimais pas la gestion d'un projet collectif. Peu à peu, je me suis rapproché à nouveau des arts plastiques, bien que ce ne soit pas encore la peinture. Il m'a fallu quelques années pour retrouver confiance. Puis je me suis dit : *Tu sais quoi ? La peinture est mon premier amour. Je dois juste m'y remettre.* Et soudain, tout a pris sens. Peu importe le médium, c'était la peinture qui s'imposait à moi.

Vos tableaux, vous les réalisez à partir des tournages pour lesquels vous mobilisez des figurants, vous construisez aussi le décor. Comment est venu cette approche particulière ?

J'ai grandi en construisant des maquettes. Tout était fait maison, tout était recyclé. Quand j'ai recommencé à peindre, j'ai compris pourquoi cela me correspondait autant. Beaucoup d'artistes utilisent des images trouvées — issues d'Internet, des journaux ou d'autres sources. Très vite, j'ai réalisé que cela ne fonctionnait pas pour moi, car ces images imposaient une direction à la peinture. Je me suis alors demandé : *Et si je créais mes propres images ?* Je me suis intéressé à la manière dont les images sont construites, à leur statut, à la question de savoir si elles documentent ou non une réalité. En les fabriquant moi-même, elles devenaient totalement construites, entièrement artificielles. Après tout, toutes les images sont fabriquées à un certain degré. À un niveau artistique, on pourrait dire que *tout est faux*. À cette époque, j'ai abordé mon travail de manière presque mécanique : ce qui est artificiel pouvait sembler réel.

Avez-vous construit un récit pour votre série Another Place ?

Oui, j'ai créé une sorte de storyboard, une séquence. Je savais dès le départ qu'il y aurait sept tableaux. Ce chiffre me paraissait idéal pour une structure épisodique.

Vous avez également utilisé ce nombre pour votre série Crash. Était-ce intentionnel ?

Non, ce n'était pas un choix délibéré. *Another Place*, en revanche, était planifié : chaque peinture était narrativement liée aux autres. Mais je ne cherche pas forcément à imposer une histoire. Nous avons tous été façonnés par un imaginaire cinématographique commun. Il suffit parfois d'une simple suggestion pour évoquer un récit.

Dans le tableau central de la série, Another Place, il y a un échos à Blue Velvet de David Lynch ?

Ironiquement, il y a bien une citation intentionnelle, mais elle vient d'une scène de *La Dolce Vita*, l'un de mes films préférés. Cette séquence en particulier me fascine. Peu importe si le spectateur ne reconnaît pas l'inspiration d'origine. Ce qui m'intéresse avant tout, c'est l'idée même de la peinture, sa dimension théâtrale. J'apprécie énormément *Blue Velvet*, mais je ne cherche pas à citer directement des films, à la manière de Cindy Sherman qui suggère des références sans les expliciter.