



Le plan dans le cinéma de Max Ophuls, figure d'un style pictural

Laura Latapie

► **To cite this version:**

| Laura Latapie. Le plan dans le cinéma de Max Ophuls, figure d'un style pictural. Art et histoire de l'art. 2014. <dumas-01073068>

HAL Id: dumas-01073068

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01073068>

Submitted on 8 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR 04 d'Arts plastiques et sciences de l'art

Latapie Laura

Le plan dans le cinéma de Max Ophuls, figure d'un style *pictural*

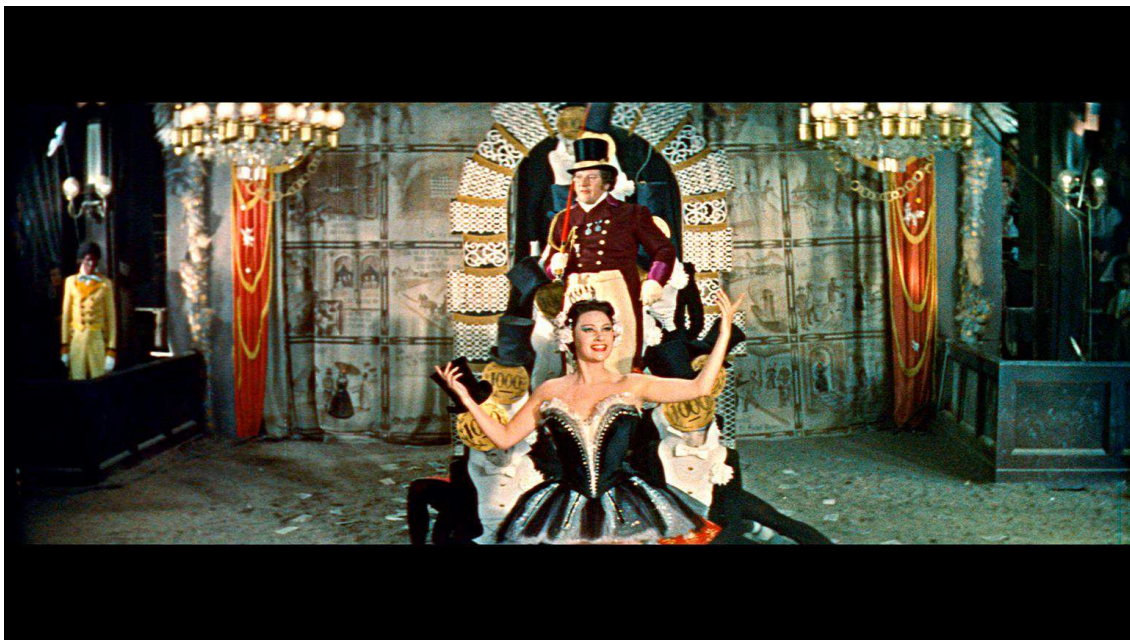
Master 2 Arts plastiques et sciences de l'art

Préparé sous la direction de Mr José MOURE

Juin 2014

Mail : latapie.laura@gmail.com

**Le *plan* dans le cinéma de Max Ophüls,
figure d'un style *pictural***



SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	3
CHAPITRE PREMIER : Une dualité des plans : le tableau <i>et</i> le mouvement	11
I. Analyse statistique des plans : un style sous tension.....	11
II. Du plan fixe au <i>tableau</i>	13
1. A propos du <i>pictural</i> , de la <i>peinture</i> et du <i>tableau</i>	13
2. La reprise des codes picturaux : la forme et le fond.....	15
2.1. Une composition classique des plans : équilibre, centrement, clarté	15
2.2. A propos de la couleur : <i>Lola Montès</i> et l'abstraction picturale	21
2.3. Du <i>cache</i> au <i>cadre</i> : un dispositif sous tension	26
III. ... à la scène en <i>mouvement</i>	31
1. La continuité des codes.....	31
2. De l'univers du théâtre... ..	32
3. ... à la théâtralisation d'un univers	34
4. Le paradoxe du mouvement : le <i>tact</i> de la caméra	36
CHAPITRE II : Le regard de l'histoire de l'art : une lecture <i>picturale</i> de Max Ophuls ..	39
I. Art classique, art baroque : les principes fondamentaux	41
1. Le « linéaire » et le « pictural »	42
2. Le « plan » et la « profondeur ».....	44
3. La « forme fermée » et la « forme ouverte »	45
4. La « multiplicité » et l' « unité ».....	47
5. La « clarté » et l' « obscurité ».....	48
II. Le mauvais rêve de Max Ophuls : la rupture « classique »	51
1. La contrariété des plans fixes	51
2. Une apparence flottante : la mobilité baroque.....	57
3. Une esthétique du miroir : la réversibilité du baroque	60
CHAPITRE III : L'ambiguïté du réel : le réalisme selon Max Ophuls	64
I. La réalité en miroir	65
1. Le paradoxe d'une image hybride : le dédoublement du temps.....	65
2. La réalité fragmentée : Max Ophuls, un cinéma du regard	68
II. La transparence interdite : la modernité d'un cinéaste	71
1. A propos de la <i>continuité</i> : le contre-courant rythmique du cinéaste	72
2. Le refus du <i>spectacle</i> : le ciné-musée d'Ophuls.....	75
3. Max Ophuls et le <i>hiatus moderne</i>	77
CONCLUSION	80
ANNEXES	83
BIBLIOGRAPHIE	106

INTRODUCTION

Gravure, sculpture, architecture, dessin, peinture, théâtre, photographie... Apparu à la fin du XIX^e siècle, le cinéma est un art de la représentation éminemment visuel, riche de ses prédécesseurs. Aussi, et même s'il est fréquent de penser que le cinéma et le film n'appartiennent pas à l'histoire de l'art comme peuvent y appartenir par exemple la sculpture et le tableau – véritables *objets d'art* –, force est de constater que nombre de cinéastes utilisent les œuvres d'autres artistes et puisent dans d'autres formes d'art pour façonner et enrichir le sens de leurs propres œuvres. L'histoire de l'art est donc, d'une certaine manière, *dans* le cinéma.

Les multiples biographies de peintres (les films de Pialat, Minnelli et Resnais sur Van Gogh, *Le Mystère Picasso* de Clouzot)¹, ainsi que la présence explicite et récurrente du tableau ou de la toile peinte au sein des films qui constituent l'histoire du cinéma, attestent de l'attachement sans doute très privilégié, et qui incombe à la recherche engagée ici, que porte le cinéma envers l'art de la peinture en particulier. L'utilisation de la toile peinte en arrière-plan faisant office de décor en trompe l'œil chez un cinéaste des origines comme Georges Méliès a ainsi d'emblée posé la question du rapport peinture et cinéma – et plus généralement du rapport entre arts traditionnels et cinéma – au cœur de la réflexion cinématographique et de son processus de création.

Mais le lien entre peinture et cinéma va bien au-delà du contenu

¹ *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948), *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991), *La vie passionnée de Vincent Van Gogh* (Vincente Minnelli, 1956) et *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1955).

scénaristique, de la citation d'œuvres, du emploi de certains motifs ou formes, ou encore de l'évocation (qu'elle soit intentionnelle ou non) d'un tableau en particulier au sein d'un certain film ². Il s'inscrit dans une continuité historico-esthétique complexe et fondamentale qui s'est prolongée au fil des arts figuratifs et a réuni le couple peinture et cinéma autour d'une même problématique : celle de la représentation visuelle du monde, entendue comme l'action de « présenter à nouveau (le monde) devant les yeux » ³. Aussi, définissant l'espace cinématographique comme un « espace pictural » ⁴, Éric Rohmer écrit : « L'image cinématographique, projetée sur le rectangle de l'écran – si fugitive ou mobile qu'elle soit –, est perçue et appréciée comme la représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins belle de telle ou telle partie du monde extérieur ⁵. »

Parce que peinture et cinéma gravitent donc autour d'une volonté commune de mettre le monde *en image*, tout rapprochement entre ces deux arts est alors à comprendre selon un ensemble de savoirs et de pratiques, de problèmes et de solutions, que chacun des termes invoqués ici expérimente *l'un à côté de l'autre* et se doit d'appriivoiser pour parvenir à la représentation par l'image ⁶.

Pourtant, force est de constater que la méthode adoptée pour satisfaire cette volonté varie nécessairement d'un terme à l'autre. Les images données à voir par la peinture d'une part et par le cinéma d'autre part, ne relèvent pas du *même ordre* et ne produisent pas, sur le sujet-spectateur, le *même effet*. La cause en est que ce sont les *pratiques* mises à disposition et les *solutions* choisies pour répondre aux

² Dans *Le Miroir* (1975) par exemple, Andréï Tarkovski reproduit à l'écran le célèbre tableau de Pieter Brueghel intitulé *Chasseurs dans la neige* (1565).

³ Cf. définition de « représentation » et « représenter » du Nouveau Littré, Editions Garnier, 2006.

⁴ **Rohmer** Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Editions Ramsay poche cinéma collection 10/18, 1977, p. 11.

⁵ *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, *op. cit.*, p. 11.

⁶ L'utilisation du présent ici renvoie à la thèse soutenue par Eisenstein lorsqu'il définissait le cinéma comme « l'étape contemporaine de la peinture ». En effet, comme l'écrit Pietro Montani : « Eisenstein fait tomber l'accent sur le fait que le cinéma hérite de la peinture certains problèmes qui concernent, en général, ce que nous appelons la "représentation visuelle", davantage que sur le fait de la "spécificité" du nouvel appareil technique », in *Cinéma et peinture. Approches*, sous la direction de Raymond Bellour, « Le seuil infranchissable de la représentation. Du rapport peinture-cinéma chez Eisenstein », Editions P.U.F, collection Ecritures et Arts contemporains, 1990, p. 67.

problèmes posés par la représentation qui n'y sont pas les mêmes chez l'un et chez l'autre.

Art des images en mouvement capturées dans le temps, le cinéma se distingue de la peinture, haut lieu de la représentation statique et synthétique des formes. Caractérisé par un principe de continuité de ses images – soit à l'intérieur d'un même plan, soit par solution de continuité lors du montage – le cinéma permet l'alternance et la succession des différents mouvements et des différents espace-temps au sein de la durée totale du film. Naturellement le cinéma s'oppose donc à la peinture, laquelle, si elle veut représenter le mouvement et la temporalité au sein de ses tableaux, est toujours et sera toujours soumise à la simultanéité des différentes poses et des différents moments au sein de sa représentation. Au cœur de la réflexion sur le lien entre peinture et cinéma apparaissent alors des images de natures différentes qui pourraient être distinguées comme suit : l'*image filmique*, temporelle et mobile dans l'espace et l'*image picturale*, éternellement figée à l'intérieur d'un même endroit.

Le rapport entre peinture et cinéma est donc loin d'être simple ou évident. Aussi, parler de *style pictural* dans le cadre d'une recherche en études cinématographiques ne signifie pas de penser le cinéma à l'égal de la peinture, le film à l'égal du tableau. Faire correspondre ces deux disciplines ne revient pas à les confondre, mais plutôt à les faire dialoguer entre elles et à établir des passerelles entre des images qui par nature s'opposent.

Plus précisément ici, la difficulté majeure posée par le sujet est de savoir comment penser et faire advenir l'image picturale par le prisme de l'image filmique. Ou, pour le dire autrement : comment retrouver la peinture à l'intérieur du cinéma et quels sont les *effets picturaux* que le cinéma révèle ?

La question du *matériel* mis à disposition pour la composition cinématographique est capitale pour appréhender la recherche ici. Si de la peinture au cinéma il est clair que c'est le pinceau qui a disparu au profit de la caméra, c'est, partant, le rôle de la main qui a été remis en question au fil de l'histoire de la

représentation visuelle.

Cette remarque touche alors un autre point essentiel du débat sur le couple peinture et cinéma qui permet de distinguer encore mieux entre les deux : en plus de ne pas présenter le même *type* d'image, la peinture et le cinéma, dans leur processus de création, n'en appellent pas, partout et toujours, aux mêmes *sens*. À la plasticité et à la perception tactile de la première répond en effet la prééminence de la vue chez le second (et de l'ouïe dans une autre mesure).

Il est alors intéressant de déjà se demander ce qu'il peut bien rester de cette *motilité* picturale de la main au cinéma qui dessine les figures et permet l'expression des formes. Dans quelle mesure serait-il possible de parler de *geste cinématographique* comme il est coutume de parler de *geste pictural* ? Le fait que le dispositif cinématographique sollicite exclusivement les sens de la vue et de l'ouïe interdit il tout dialogue et parallèle possibles entre l'activité du peintre et celle du cinéaste ? Pourtant Bresson n'effectue-t-il pas la comparaison lorsque, dans ses *Notes sur le cinématographe*, il parle de l'écran comme d'une « surface à couvrir »⁷ ? Que reste-t-il alors du *pictural* à l'écran ?

Si l'écart est grand entre les instruments utilisés et permis par les deux domaines dans leur quête absolue de la représentation, un dénominateur commun et non moins essentiel y subsiste chez tous deux qui permet de mieux engager la recherche : celui du *support* de la représentation.

De la toile à l'écran (d'ailleurs il est intéressant de noter que le terme de *toile* est commun aux deux champs artistiques), la composition de l'image au sein du couple peinture-cinéma se caractérise en effet par une même *modalité de représentation*, liée précisément à cette idée de « surface » dont parlait Bresson ou encore au « rectangle de l'écran » évoqué par Rohmer. Cette modalité est la suivante : l'exigence (comprise comme nécessité ou contrainte selon les courants) de contenir la représentation à l'intérieur d'un *espace bidimensionnel fini*, c'est à

⁷ **Bresson** Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975 (1983), p. 112.

dire au sein d'un *cadre délimité par des bords*. Autrement dit, la toile et l'écran, parce qu'ils sont des surfaces matérielles, conditionnent la représentation picturale *et* cinématographique en un espace toujours déjà déterminé ou cadré (ce qui revient au même ici).

Entre accords et désaccords, le raccord entre peinture *et* cinéma, s'il est possible, demeure donc délicat. Aussi, partir de la notion de *plan* au cinéma afin d'établir un lien avec l'esthétique picturale semble être un point de départ intéressant. Unité de base du langage filmique, cette notion phare du vocabulaire cinématographique permet de saisir à la fois l'écart et la parenté essentiels qui se jouent au cœur de la conjonction entre peinture *et* cinéma.

En effet, si bien avant le cinéma le terme existait déjà dans le vocabulaire de la peinture et du théâtre et signifiait alors, « dans une œuvre de peinture ou de théâtre, (la) partie ou morceau de diégèse présenté ou représenté, défini par sa distance au spectateur »⁸, il aura fallu attendre les années 1900 pour que, soumise au dispositif cinématographique, la notion de *plan* acquiert la définition qu'on lui connaît aujourd'hui ; à savoir : d'une part, la portion d'espace délimité par les bords de l'image et reproduit par la caméra et, d'autre part, le morceau de film compris entre deux arrêts successifs de la prise de vue ou entre deux coupes de la pellicule.

Si la deuxième partie de cette définition renvoie au caractère fondamentalement temporel du cinéma et ne vaut *que* pour le cinéma, la première partie, qui touche à la composante spatiale et inhérente du plan, fait écho, quant à elle, à la *modalité de représentation* commune à la peinture *et* au cinéma. Parce qu'elle est toujours affaire de *cadre*, la figure du plan au cinéma permet un lien quasi naturel avec la peinture et constitue un lieu fondamental du recoupement possible entre ces deux disciplines. De fait, elle constitue donc un champ d'analyse indispensable pour la recherche engagée.

Comment le cinéma utilise-t-il la figure du plan et que nous dit-il du lien

⁸ **Souriau** Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, publié sous la direction d'Anne Souriau, Editions P.U.F, 3ème tirage, 2009.

qu'il entretient avec la peinture ? Si la question est vaste et bien trop générale, la recherche a voulu, dans sa volonté analytique, poser cette question à travers l'œuvre d'un cinéaste au sein de laquelle l'utilisation du plan est particulièrement intéressante : il s'agit de l'œuvre de Max Ophuls.

Qui plus est, la tendance de l'histoire de l'art à être évoquée bien au-delà des frontières d'une œuvre filmique et des intentions d'un cinéaste pouvant dérouter le lecteur de cette recherche, le choix d'aborder le style d'un cinéaste par une autre forme d'art que le sien ne découle pas d'une envie arbitraire mais s'appuie sur l'influence assumée du réalisateur pour la peinture ici. La présence inlassable du tableau comme partie intégrante du décor tout au long de la filmographie d'Ophuls suffit déjà au spectateur ici pour comprendre l'attachement particulier du cinéaste pour la peinture. Mais l'influence, semble-t-il, va plus loin.

Alors qu'il « ne savait tenir pinceau ni brosse »⁹, le cinéaste Ophuls avouait en effet à son célèbre costumier Georges Annenkov¹⁰ son penchant pour la peinture. Décrivant sa manière de faire du cinéma, il disait : « On peint un tableau »¹¹. Et comment ne pas reconnaître Monnet en effet, dans la promenade au bord de l'eau, sous les voûtes d'arbres du « Modèle » : l'impressionnisme est partout dans *Le Plaisir*.

De retour en France en 1950 après un exil aux Etats-Unis¹² et une période hollywoodienne marquée par des films comme *L'Exilé* (1947) et *Lettre d'une inconnue* (1948), Max Ophuls entame le pan d'une série de quatre œuvres qui a fait son succès et révélé l'essence de son cinéma : *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952), *Madame de...* (1953) et *Lola Montès* (1955). Si le cinéaste révèle tout au

⁹ Audibert Louis, « Max Ophuls et la mise en scène », *Cinématographe n°33, Le Cinéma de Max Ophuls*, décembre 1977, p. 4.

¹⁰ Lui-même peintre et dessinateur ayant travaillé dans la réalisation des costumes au cinéma auprès de réalisateurs comme Murnau ou encore Jacques Becker, pendant près de quarante ans.

¹¹ Propos recueillis par Louis Audibert, *Cinématographe n°33, op. cit.*, p. 4.

¹² Anciennement appelé Maximilian Oppenheimer puis Max Ophüls, Max Ophuls est un cinéaste français d'origine juive-allemande qui a dû fuir le régime nazi pendant la seconde guerre mondiale. Né le 6 mai 1902 à Sarrebruck en Allemagne, il obtient la nationalité française en 1938 et meurt le 25 mars 1957 à Hambourg en Allemagne.

long de sa carrière une certaine volonté formelle, c'est dans ces quatre derniers films de sa filmographie que l'unité stylistique se fait. Aussi, l'étude en question ici, dans son but d'analyser l'esthétique du cinéaste, s'axera-t-elle exclusivement sur cette quadrilogie française.

Après tout ce qu'il vient d'être dit sur les réflexions et questions que posait un quelconque raccord entre peinture et cinéma, la problématique posée par cette recherche est donc la suivante : comment la composition des plans, dans ces films de Max Ophuls, parce qu'elle intègre des principes propres à l'art de la peinture, peut redéfinir l'espace cinématographique et, partant, poser la question du réalisme cinématographique ?

La méthode choisie pour répondre à cette question repose sur la réalisation d'un découpage descriptif et illustratif des plans pour chacun des films (cf. annexes 3 à 6). A partir du visionnage de quatre séquences des films du corpus, ces découpages séquentiels regroupent des informations textuelles, iconographiques et statistiques relatives au *contenu esthétique*, à la *forme*, au *nombre* et à la *durée* de chacun des plans de ces séquences (questions de type : que voit-on à l'image / où et quand est-ce que le plan a lieu / comment est-il filmé / combien de temps dure-t-il ?). Un complément d'informations, relevées sur le site cinematics.lv, permet d'évaluer certaines de ces données au regard de l'intégralité des œuvres (cf. annexe 2). Par ailleurs, le choix des séquences analysées ici a voulu refléter le plus exhaustivement possible l'esthétique du cinéaste et permettre de révéler l'enjeu qui se joue au sein du cinéma de Max Ophuls.

Le traitement de la problématique posée s'articulera autour de trois grandes parties : l'analyse d'une tension entre des plans longs, *mobiles* et des plans courts, *fixes* qui permet d'introduire la notion de *tableau* et de la confronter à celle de *mouvement* (I) ; l'établissement d'une lecture *picturale* du cinéaste, rendue possible grâce à une période de l'histoire de l'art où la question du mouvement était au cœur des préoccupations et où le terme désignait une *esthétique* particulière : le passage de l'art *classique* à l'art *baroque* (II) ; enfin, l'expression d'une réalité complexe et

multiple qui interdit toute transparence *classique* dans le cinéma de Max Ophuls et pose le cinéaste en marge de son époque (III).

CHAPITRE PREMIER

Une dualité des plans : le tableau *et* le mouvement

I. Analyse statistique des plans : un style sous tension

La réalisation des différents découpages séquentiels présents en annexes permet de relever au sein des séquences choisies une tension évidente entre les *plans fixes* et les *plans mobiles* chez Max Ophuls (cf annexes 1 à 6). Sur les 95 plans recensés ici, 45 sont mobiles et 50 demeurent fixes. Avec un total de 179 plans mobiles contre 174 fixes, *Lola Montès*, dernière œuvre du cinéaste, est très certainement l'exemple le plus probant à cet égard, venant cristalliser à l'écran la tension stylistique en jeu dans le cinéma de Max Ophuls.

Pourtant, cette observation peut être trompeuse et un regard attentif porté sur le détail des séquences analysées suffit à comprendre pourquoi. Si les deux extraits de *Madame de...* et de *Lola Montès* présentent environ deux fois plus de plans fixes que de plans mobiles (respectivement 16 et 28 plans fixes contre 7 et 16 plans mobiles), leurs durées totales ne représentent, elles, respectivement toujours, que 41,4 et 20,4 % de la durée totale des deux séquences.

Aussi les extraits de *La Ronde* et de *Le Plaisir* sont-ils encore plus explicites

à cet égard. Présentant au contraire un nombre de plans mobiles d'environ trois à cinq fois supérieur au nombre de plans fixes (11 plans mobiles dans chacun de ces deux extraits, contre 2 plans fixes pour *La Ronde* et 4 plans fixes pour *Le Plaisir* – alors que *La Ronde* en compte au total 104 mobiles contre 188 fixes et *Le Plaisir*, 157 mobiles contre 122 fixes), la durée totale des plans mobiles ici va jusqu'à représenter la quasi-totalité des séquences (environ 90 % dans l'extrait de *La Ronde* et plus de 95 % dans celui de *Le Plaisir*). Plus que de témoigner un primat évident du mouvement de caméra, ces deux séquences attestent toutes deux de l'*inégalité temporelle* qui se joue avec le mouvement des plans chez Max Ophuls.

Remises dans leur contexte et au regard des autres séquences invoquées pour cette recherche, ces données permettent ainsi de préciser la tension stylistique qui caractérise le cinéma de Max Ophuls. Moins que d'une simple opposition entre des plans mobiles d'une part et des plans fixes d'autre part, c'est dans l'*écart de rythme* que se situe le cinéaste : entre des *plans mobiles, longs* (voire très longs) et des *plans fixes, courts* (voire très courts) ¹³.

S'agissant de penser la picturalité en jeu au sein du cinéma de Max Ophuls, la logique progressive et argumentative de cette recherche se veut de partir du plus général au plus particulier quant au sens et à l'utilisation du terme *pictural*. C'est pourquoi la première assimilation de la peinture au cinéma de Max Ophuls ici se fera dans l'emploi *récurrent et exponentiel* ¹⁴ de *plans fixes* au fil de ces quatre films : contrairement au mouvement de la caméra donc et au plus près de la nature ontologique de la peinture, telle qu'elle a été définie dans l'introduction ¹⁵.

¹³ Selon les données relevées sur le site cinematics.tv, le plan mobile le plus long ferait jusqu'à plus de 5 minutes dans *La Ronde* et le plan fixe le plus court serait estimé à 0,3 seconde dans *Le Plaisir* (cf. annexe 2).

¹⁴ Il y a 2 plans fixes dans *La Ronde*, 4 dans *Le Plaisir*, 15 dans *Madame de...* et 28 dans *Lola Montès*.

¹⁵ Mais que le lecteur ne se méprenne pas ici. Il ne s'agit pas de simplement dire que le plan fixe, en général et partout au cinéma peut rappeler la peinture ; mais de voir comment et à quel point cette dernière peut se retrouver à l'intérieur d'un plan fixe et comment elle peut s'exprimer *par-delà* l'immobilité de la caméra. Ainsi, même si une part de mouvement reste possible à l'intérieur de l'image filmique (le décor peut s'animer, les personnages peuvent se déplacer...), le but est de voir comment Max Ophuls organise et compose ses plans fixes : qu'est-ce qu'il fait à l'intérieur d'un moment d'immobilité.

II. Du plan fixe au *tableau*...

1. A propos du *pictural*, de la *peinture* et du *tableau*

La définition que donne l'Encyclopédie du Grand Larousse de 1975 du terme *pictural* est la suivante : « Du latin *pictura* qui signifie peinture. Qui concerne la peinture : décoration picturale. // Qui possède les qualités propres à la peinture : une composition très picturale. // Qui a des qualités inspirant la peinture : un motif très pictural ». Chercher au sein des films ce qui *inspire, rappelle* la peinture, les *points communs* possibles entre le film et le tableau, voilà la tâche primordiale de cette recherche. Mais qu'est-ce que *la* peinture signifie et quel contenu ce nom commun renferme-t-il ?

Si les sources sont multiples, la définition attribuée par le Grand Larousse de la Philosophie ¹⁶ à cette notion est intéressante dans sa formulation. Selon ce dictionnaire, la peinture désigne « l'ouvrage peint », le « tableau » mais aussi la « mosaïque » ou la « tapisserie » et même « l'art de farder, de rehausser de couleurs. (...) En esthétique : art qui consiste à déposer des couleurs sur un plan ou "tableau", pour évoquer une forme visible quand elle est figurative, pour exprimer une nécessité intérieure, pour mettre en valeur le jeu chromatique, ou pour toute autre fin à visée esthétique, quand elle est abstraite ».

A la fois *objet d'art* et *pratique* artistique spécifique, la notion de peinture est complexe et vaste dans sa définition. De plus, définie comme un art de la couleur, elle semble ne pas parfaitement s'adapter aux films du corpus puisque sur les quatre films mobilisés, seul un – le dernier du cinéaste – est en couleur. Pourtant, et ce même si une place particulière devra être accordée à *Lola Montès*, la notion de *tableau* à laquelle le mot *peinture* renvoie systématiquement, semble intéressante pour la réflexion engagée et permet d'inclure les autres films du corpus dans la réflexion autour du *pictural*.

¹⁶ Editions du CNRS, publié sous la direction de Michel Blay, 2005.

Dans son vocabulaire d'esthétique, Etienne Souriau décline la définition du mot *tableau* en trois sens particuliers : le sens propre, relatif à la peinture ; le sens analogique, relatif aux arts du spectacle ; et le sens figuré, relatif aux arts littéraires. Le contenu que l'auteur apporte aux deux premiers sens apparaît pertinent pour l'analyse des plans fixes qui va suivre.

En un premier sens, le « tableau est une plaque de bois ; d'où divers sens, dont celui d'une œuvre peinte sur une plaque de bois, ou, par extension, sur un carton, une plaque de métal, une toile tendue... Esthétiquement, le propre du tableau est de constituer une œuvre de peinture indépendante et autonome, se suffisant à soi ; cela le différencie des peintures décorant quelque autre œuvre où elles s'insèrent, comme les miniatures décorant un livre, les peintures murales d'un édifice, etc. Le tableau est donc considéré en lui-même, il forme un tout ; cela donne une grande importance à sa composition, et aux relations des couleurs entre elles ¹⁷. »

Au sens analogique maintenant, le « tableau est ce qui s'offre à la vue dans un moment donné, et surtout dans un moment d'immobilité, où le temps est comme suspendu et l'instant éternisé, ce qui l'apparente à la peinture. S'applique particulièrement à l'ensemble formé par les positions respectives des acteurs, leurs attitudes et leurs mimiques. On réalise ainsi dans l'espace, avec des êtres humains réels, une représentation analogue à ce qu'un tableau peint figure à plat. *Le tableau vivant* (c'est l'auteur qui souligne) est un spectacle présenté à part, et se suffisant à soi. Dans une pièce de théâtre, le tableau forme comme une sorte de point d'orgue sur un moment de l'action ; il a été surtout employé pour terminer un acte : il y marque l'état durable où se trouvent les personnages que l'on quitte, et prend pour ainsi dire congé du temps diégétique pour une extinction progressive ¹⁸. »

Caractérisé par sa *matérialité* et son *autonomie* en tant qu'*objet* d'une part, puis par l'*immobilité* et la *momentanéité* de sa présentation d'autre part, le concept

¹⁷ Souriau Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, op. cit.

¹⁸ *Ibid.*

de *tableau* dépasse la simple contrainte chromatique et déborde même le domaine purement pictural puisqu'il vient parfois caractériser des représentations scéniques qui tendent à la picturalité en recherchant la pose statique et l'harmonie des figures à l'intérieur de leurs mises en scènes. Cette notion apparaît de façon évidente comme un élément clé dans la recherche d'une picturalité au sein des plans fixes et vient légitimer l'intégralité des films du corpus aux yeux du sujet engagé.

Il s'agit donc désormais de se servir des définitions apportées ici comme autant de portes d'entrée dans l'analyse de la composition des plans fixes et de voir en quoi le cinéaste révèle une esthétique picturale au sein de ces quatre films, c'est à dire : *rappelle* les caractéristiques de la *peinture* et du *tableau*.

2. La reprise des codes picturaux : le fond et la forme

2.1. Une composition classique des plans : équilibre, centrement, clarté

Qu'il s'agisse des notions de *peinture* ou de *tableau*, ces deux termes, qui se rattachent toujours à celui de *pictural*, renvoient à l'idée d'une *nécessité intérieure* en œuvre au sein de la représentation. Aussi le descriptif des plans fixes suscite-t-il une première remarque apparente quant à leur composition : la volonté, pour la majeure partie d'entre eux, de créer un *espace clos, total et ordonné*. Ou, pour reprendre les termes des définitions précédentes : l'impression d'une « nécessité intérieure » au sein de leur composition, d'une « autonomie » de ces images au sein des séquences et d'un « temps (...) suspendu » dans leur représentation.

De cette première remarque, c'est d'abord toute la composition et les choix de mises en scène qui se posent à la réflexion ici et ne manquent pas de rappeler au spectateur les caractéristiques générales du *tableau* et ses principes de composition. En subordonnant par exemple systématiquement la composition des plans envisagés ici aux dimensions de son cadre, Max Ophuls inscrit son esthétique à l'intérieur d'une tradition picturale classique où *équilibre, centrement* et *clarté* comptent parmi les principes maîtres de la composition.

Equilibre de l'image.

Défini par l'historien d'art Heinrich Wölfflin dans son ouvrage intitulé *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*¹⁹, l'art classique du XVI^e siècle se caractérise par une volonté majeure d'ordonner le contenu du tableau en fonction des limites horizontales et verticales imposées par le cadre de la toile et de « constituer (ainsi) un ensemble fermé »²⁰ et un « équilibre stable »²¹ au sein de la représentation²².

C'est alors, dans le détail des plans fixes, ce positionnement millimétré et réparti des objets et des figures à l'intérieur de l'espace du cadre. Ainsi le plan 30, par exemple, de la séquence du spectacle de *Lola Montès* où chaque élément du décor semble trouver sa place et répondre à un principe d'harmonisation de l'espace. Ou encore les plans 3 et 4 de cette même séquence où, cette fois, chaque sortie d'un personnage à l'écran est immédiatement accompagnée par celle d'un autre sur le côté opposé qui vient maintenir l'équilibre horizontal de l'image.



Dans *Lola Montès*, les plans fixes tiennent droits comme des tableaux (photogramme extrait du plan 30 de la séquence d'ouverture).

¹⁹ Collection Idées / arts, Editions Gallimard, traduit de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, 1952.

²⁰ *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op.cit., p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 136.

²² « Il était naturel que le XVI^e siècle ordonnât sa matière suivant les possibilités de la toile. Le contenu est réparti à l'intérieur du cadre en sorte que l'un semble là pour l'autre, sans que l'artiste ait eu en vue une expression déterminée. Les bords du cadre et les angles sont éprouvés dans leur rapport et trouvent une résonance dans toute la composition », Heinrich Wölfflin, *Ibid.*, p. 136.

Qu'il s'agisse du positionnement des éléments à l'intérieur du cadre ou de la façon dont doivent se penser les déplacements des différents personnages, la composition de l'image semble souvent soumise à un principe de balance et de symétrie. Et malgré le déplacement de ses personnages dans l'espace, Ophüls équilibre le regard de son spectateur et fait tenir droit les images à l'écran, comme les tableaux sur le mur.

Ailleurs encore, ce sont là ces chandeliers aux plans 18 et 20 dans la séquence de *Madame de...* qui encadrent par la gauche et par la droite la figure de Danielle Darrieux, allongée dans son lit ; ou encore ce placement harmonieux des femmes à bord de la calèche au plan 7 de la séquence de *Le Plaisir* qui témoigne de cette rigueur avec laquelle le cinéaste optimise toujours l'intégralité de son espace en organisant le placement des différents personnages et éléments du décor dans un souci de stabilité et de densité de l'image.



Photogramme extrait du plan 7 de *Le Plaisir*.

Centrement du regard.

Plus encore, cette volonté d'équilibre dans la composition des plans fixes s'exprime à travers une utilisation forte du centre de l'image qui là encore rappelle la règle de composition classique selon laquelle « les diverses parties du tableau s'ordonnent autour d'un axe central, ou, si ce n'est pas le cas, (...) s'équilibrent dans

les deux moitiés du tableau »²³.

En marquant l'axe de symétrie central nécessaire au maintien des images – soit par la présence d'un personnage²⁴ ou d'un élément du décor, soit par une absence marquée – c'est alors, pour Max Ophuls, la volonté de diriger le regard du spectateur à l'intérieur du cadre et, pour l'analyse, le rappel de la célèbre thèse soutenue par Rudolf Arnheim dans son ouvrage intitulé *The Power of the Center* et selon laquelle la composition picturale, *en générale*, est « affaire de centrage, de constitution de centres visuels dans le tableau »²⁵.

Alors qu'il mène une étude sur la composition au sein des arts visuels, Arnheim pose en effet le fonctionnement psychologique de l'homme au cœur de son raisonnement. Parce que l'expérience humaine veut que chaque individu soit un centre potentiel du monde, toujours confronté à la présence d'un autre qui lui fait face et lui résiste, la représentation artistique et la composition donc, se doivent de retranscrire à l'image cette tension essentielle à l'homme et de faire ainsi converger et interagir à l'écran les différents centres perceptifs que sont les figures de l'image et le spectateur²⁶.

Si tous les plans fixes répondent de cette logique de centrage du regard, certainement les 11 portraits frontaux de Lola Montès dans la séquence choisie sont-ils les témoins forts de cette influence picturale au sein de l'esthétique du cinéaste, qui sans cesse place son spectateur en face à face avec ses images.

²³ **Wölfflin** Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 136.

²⁴ Dans la séquence de *Lola Montès* par exemple, toute la mise en scène s'organise autour de la figure de Lola qui est quasiment toujours au centre de l'image.

²⁵ **Aumont** Jacques, *L'œil interminable*, Nouvelles Editions Segquier, 1995, p. 108.

²⁶ « It's seems to be possible to describe a compositional scheme common works of visual art of whatever time or place (...). Its principle would have to be deeply rooted in human nature and ultimately in the very makeup of the nervous system we all have in common. (...) I propose that this fundamental theme can be found in the interaction of two tendencies of human motivation, which I will call the centric and the eccentric tendencies, and that this interaction is symbolized in art by the corresponding interaction of a centric and an eccentric compositional system », *The Power of the center. A study of composition in the visual arts*, University of California press, 20th anniversary edition, 2009, pp. 1-2.



En marquant l'axe central de l'image, Max Ophuls attire l'œil du spectateur à l'intérieur du cadre (photogramme extrait du plan 23 de la séquence de *Madame de...*).



Les centres perceptifs convergent dans *Lola Montès* (photogramme extrait du plan 12).

Clarté des formes et lisibilité des images.

Sur un autre plan maintenant, il s'agit de ce refus du gros plan chez le réalisateur qui toujours met un point d'honneur à laisser paraître le corps de ses personnages et à les rattacher à un ensemble. Comptabilisant 240 plans moyens et généraux et 253 plans rapprochés contre seulement 7 plans très rapprochés, *Le*

Plaisir est certainement le film de Max Ophuls le plus parlant à cet égard ²⁷.

Ainsi, à l'échelle des séquences et au regard des plans fixes qui concernent l'analyse, il y a 33 plans rapprochés, 12 plans moyens, 4 plans généraux et 1 seul plan de détail sur 50 plans fixes au total. De cette pudeur constante dans l'exercice du cadrage chez Ophuls, c'est un désir de clarté de la forme, très recherché également au sein de la peinture classique, que l'esthétique du cinéaste révèle.

En effet, toujours selon l'historien d'art Heinrich Wölfflin, en plus de se définir selon un principe de stabilité et de centrément de la représentation à l'intérieur du cadre, l'art classique se caractérise par un idéal de clarté des formes, soit par un lien de causalité systématique entre la *clarté* de la forme et son *intégrité*. En résumé : être *clair* pour une œuvre picturale classique c'est *nécessairement* présenter la forme dans sa *totalité* ²⁸.

Si bien sûr il ne s'agit pas pour Ophuls d'être toujours exhaustif et de cadrer systématiquement en plan large, force est de constater la particularité des échelles de plan dans son cinéma. En instaurant une distance minimale à ne pas franchir entre les personnages et la caméra (celle du plan rapproché épaules), c'est la proximité impudique du gros plan permise par le cinéma que Max Ophuls refuse et la prégnance d'une vision toujours retenue que le cinéaste recherche et qui ne va pas sans rappeler celle que le spectateur éprouve lorsqu'il fait face au tableau. Ainsi Jacques Aumont écrit-il qu'un « tableau s'est toujours regardé dans une certaine liberté de la posture, à distance moyenne » ²⁹.

Mais encore, c'est aussi le souhait d'« évoquer une forme visible » ou figurale – toujours pour reprendre les termes des définitions précédentes – et la volonté d'accroître l'information au sein de la composition des plans. Ainsi ces nombreux contrastes entre des zones d'ombres et de lumière qui permettent à Ophuls de révéler les figures et les silhouettes (les 11 portraits frontaux de Lola

²⁷ Cf. données en annexe 2.

²⁸ L'art « classique tend partout à un mode de présentation qui puisse permettre une élucidation exhaustive de la forme », Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 221.

²⁹ *L'œil interminable*, op. cit., pp. 53-54.

Montès, le visage de Madame de dans la pénombre au plan 20, la petite et le mari dans le brouillard au plan 12 de *La Ronde*) et, par conséquent, la volonté de systématiquement réaliser des scènes nocturnes ou exposées en plein soleil comme dans *Le Plaisir* : les ombres sont partout dans ces séquences.



Entre l'ombre et la lumière, les visages se dessinent dans *Madame de...*

En soignant ses figures avec attention, c'est autant de personnages que de figurants que Max Ophuls crée à l'intérieur du cadre et c'est toute la lecture et la narration de son image qu'il démultiplie aux yeux du spectateur.

2.2. A propos de la couleur : *Lola Montès* et l'abstraction picturale

S'il ne l'a utilisée qu'une seule fois, le traitement que fait Max Ophuls de la couleur dans l'ouverture de son dernier film, *Lola Montès*, est très intéressant pour la recherche entreprise. En plus de n'utiliser qu'une palette de trois couleurs fortement dominantes, le choix des couleurs utilisées atteste de l'influence picturale du cinéaste.

Mais la question de la couleur et de son obtention au cinéma et en peinture demande quelques précisions préliminaires qui permettront de mieux comprendre

ce qui se joue dans l'utilisation de la couleur chez Ophüls. Parce qu'il est essentiellement visuel et n'existe que par le médium de la caméra, le cinéma n'en appelle pas aux mêmes procédés que la peinture (par nature plastique) dans l'obtention de la couleur. Aussi les couleurs fondamentales, dites *primaires*, n'y sont pas les mêmes chez l'un et chez l'autre. En effet, si par couleurs *primaires* sont entendues les couleurs qui ne sont pas obtenues par le mélange d'autres couleurs (contrairement aux couleurs secondaires, tertiaires ou aux différentes nuances qui existent), il semble alors évident que selon le champ artistique et technique concerné, ces couleurs fondamentales diffèrent.

S'il s'agit du cinéma ou de la vidéo en générale, la synthèse des couleurs sera dite *additive* en ce que la couleur ici est obtenue par la lumière des différentes sources de couleurs que sont les projecteurs ou autres sources lumineuses. Dans ce cas, la synthèse s'appuiera alors sur une combinaison exclusive de rouge, de bleu et de vert (RVB). En revanche, s'il s'agit de la peinture ou de l'imprimerie, la synthèse des couleurs sera dite *soustractive* en ce que la couleur cette fois-ci n'est plus obtenue par la lumière mais résulte directement de la matière. En ce cas et en ce cas seulement, les couleurs fondamentales dites primaires seront le cyan (bleu primaire), le magenta (rouge primaire) et le jaune (CMJ).



Photogramme extrait du plan 4 de *Lola Montès*.

Or, comme l'atteste le photogramme ci-dessus, il convient de souligner que dans tous les plans fixes de la séquence étudiée ici, Max Ophuls emprunte les couleurs primaires de la peinture et non celles du cinéma à proprement parlé. En effet, s'il est vrai que le cinéma et la peinture ont en commun le rouge et le bleu dans leurs couleurs primaires et que d'ailleurs la couleur verte trouvera sa place dans le reste du film, la très forte présence de la couleur jaune tout au long de cette séquence (la robe de Lola Montès notamment) et l'absence totale de la couleur verte sont significatives et témoignent d'une intrusion des codes picturaux au sein de l'image cinématographique.

Composant constamment avec une palette de bleu, de rouge et de jaune, le cinéaste n'a de cesse d'appuyer l'influence picturale au sein de ses images et de rappeler le spectateur à son expérience du tableau. Aussi, dans son ouvrage *Ecrits et propos sur l'art*, Henri Matisse écrit-il que « les tableaux (...) appellent des beaux bleus, des beaux rouges, des beaux jaunes, des matières qui remuent le fond sensuel des hommes »³⁰.

Plus encore, Ophuls n'a de cesse de jouer avec les règles de contrastes picturaux dans la composition de ses images et de tendre ainsi à une représentation abstraite, plus picturale que cinématographique. A cet égard, le descriptif des plans fixes révèle trois types d'utilisation de la couleur qui traduisent ensemble un désir fort de picturalité au sein du cinéma d'Ophuls.

Du traitement intensif des couleurs (le bleu-nuit et le rouge-sang)³¹ tout au long de la séquence à l'utilisation récurrente des monochromes bleus et rouges, en passant par l'application du contraste simultané de couleurs qui s'harmonisent en

³⁰ *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann Editions, Paris, 1972, p. 128.

³¹ En fait, l'emploi du procédé Eastmancolor (qui consiste à impressionner les trois couleurs de base au cinéma – rouge, vert, bleu – sur une seule et même pellicule), nouveau pour le cinéaste, explique la saturation de certaines couleurs dans *Lola Montès*. Cependant, si cet effet n'était pas voulu au départ par le cinéaste et découlait de son manque de maîtrise de la couleur, Ophuls a finalement reconnu que cette inexpérience avait été bénéfique pour le film.

une même image ³² : tout dans l'utilisation de la couleur paraît constamment mis en œuvre pour lutter contre une représentation réaliste ou naturelle des choses. Aussi, parlant de *Lola Montès*, Truffaut disait-il : « Enfin un film qui ne prétend pas nous offrir des couleurs naturelles ³³. »

L'analyse du photogramme qui suit, extrait du plan 3 de la séquence, est intéressante pour comprendre ce dont il est question ici. Réunissant les trois couleurs primaires mentionnées plus haut en une même image (les laquais et Lola en jaune uni regroupés en bande horizontale au centre de l'image ; les acrobates en bleu uni alignés à la verticale de part et d'autre de l'image et les grooms en rouge uni qui défilent en rang au premier plan) ³⁴, Ophuls réussit à créer une cohésion entre les couleurs et structure ainsi la composition de son plan par le jeu de complémentarité opéré entre le jaune et le bleu d'une part (complémentaires l'un de l'autre) et les zones de rouge qui se répondent du premier au dernier plan de l'image.



³² Défini dans les lois de Chevreul (1839), le contraste simultané désigne « les modifications qui se produisent lorsqu'on voit simultanément deux ou plusieurs couleurs » et « fournit au peintre des règles pour la juxtaposition (et) la contiguïté des tons ». L'accent « est mis, non sur les couleurs isolées, mais sur les relations qu'entretiennent les couleurs juxtaposées, relations structurées par le jeu des complémentaires », Roque Georges, *Cinéma et peinture. Approches*, « Couleur et mouvement », *op. cit.*, pp. 11-14.

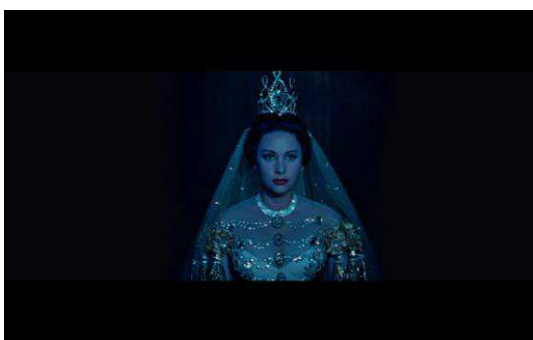
³³ Propos recueillis par Charles Bitsch, *Cahiers du cinéma* n°55, « Le dossier de presse de Lola Montès », janvier 1956.

³⁴ Sur les indications de couleurs pour le cirque, cf. extrait du scénario de tournage, exemplaire de Claude Pinoteau, p. 3.

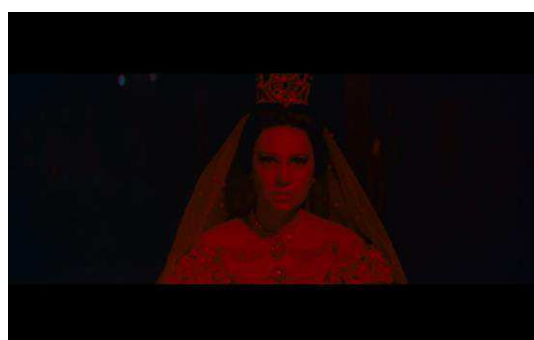
En quadrillant ainsi son image par différentes bandes de couleurs, c'est toute la zone centrale du récit à ce moment-là du film – à savoir l'entrée en scène de Lola Montès – qui se dilue et s'harmonise dans le reste l'espace, donnant alors au spectateur l'impression de faire face à une représentation picturale, plus expressive que descriptive, où l'image « prend pour ainsi dire congé du temps diégétique »³⁵.

Ailleurs encore, il s'agit de cette utilisation très caractéristique de tout *Lola Montès* des monochromes bleus et rouges qui apparaissent toujours brusquement aux yeux du spectateur. Alors que les images défilent, c'est tout à coup l'image toute entière qui passe violemment au bleu ou au rouge au plan suivant.

De cette alternance radicale des couleurs entre elles et de cet antagonisme créée par le passage de l'une à l'autre, c'est une influence expressionniste qui apparaît dans le cinéma d'Ophuls et la volonté de sans cesse extraire le spectateur du récit en cours pour l'amener à une réaction émotionnelle forte et purement visuelle. Comme si tout l'enjeu ici était de résister à la simple narration et au réalisme cinématographique et que tout devait passer par le jeu expressif des couleurs entre elles. Ou, pour reprendre encore les termes des définitions précédentes : comme si tout ce qui importait était de « mettre en valeur le jeu chromatique »³⁶.



Photogramme extrait du plan 8 de *Lola Montès*.



Photogramme extrait du plan 28 de *Lola Montès*.

³⁵ Sur la définition du *tableau* par Etienne Souriau : cf. I. 1.

³⁶ Cf. définition de la peinture par le Grand Larousse de la Philosophie, I.1.

Traitée ainsi en à-plats, la couleur dans *Lola Montès* sert à donner à chaque plan, et à chaque séquence plus généralement, un *ton* précis, au sens pictural du terme, qui correspond aux différentes colorations psychologiques et émotionnelles du personnage principal³⁷. Car la couleur est pour Ophuls bien plus qu'un simple procédé, elle est une esthétique qui se veut volontairement insoucieuse de toute vérité documentaire.

2.3. Du *cache* au *cadre* : un dispositif sous tension

Si jusqu'à présent il a surtout été question de retrouver les codes picturaux relatifs à la composition à l'intérieur des plans fixes, il s'agit désormais de considérer la question de la *forme* de la représentation cinématographique et de voir en quoi le cinéma se rapproche de la peinture ici. La question posée est alors la suivante : comment représenter la *matérialité* et l'*autonomie* du tableau en tant qu'*objet* au cinéma ?

Très certainement la dimension réflexive de la peinture, garantie par la présence matérielle du cadre entourant constamment l'image représentée, n'a pas son équivalent au sein du dispositif cinématographique. Ou, si comme le dit Jacques Aumont, seule l'obscurité de la salle dans laquelle le spectateur se trouve lorsqu'il fait face au film projeté permet de reproduire au plus près cet encadrement pictural de l'image³⁸ : de la peinture au cinéma, force est de constater que ce sont les moyens mis en œuvre pour *faire-cadre* qui ne sont pas les mêmes.

Ainsi André Bazin aillait-il jusqu'à réserver exclusivement le terme de *cadre* au domaine pictural, préférant alors utiliser celui de *cache* lorsqu'il parlait de l'image cinématographique³⁹. En effet selon lui, soumise au nouveau dispositif

³⁷ « Les unités de couleurs ne sont pas des unités de décor à décor, ce sont des unités d'atmosphère dramatique... », propos de Max Ophuls recueillis par Georges Annenkov, in *Max Ophuls*, Editions Le Terrain Vague, 1962, p. 89.

³⁸ *L'œil interminable*, op. cit., pp. 113-114.

³⁹ « Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 188.

de l'écran, l'image est devenue source de potentialité, toujours possiblement autre et changeante, puisqu'ouverte sur ses bords. Dès lors, c'est la direction même du regard du spectateur et sa posture adoptée face aux images représentées qui s'en sont trouvées modifiées avec le dispositif cinématographique : d'un regard toujours maintenu à l'intérieur du *cadre* du tableau, l'image filmique a attiré l'œil vers sa sortie, posant le spectateur dans l'attente d'un événement là où il n'avait toujours eu d'échappatoire que celui de son imaginaire (Bazin parle lui de regard « centripète » de l'image picturale qu'il oppose catégoriquement à la vision « centrifuge » du cinéma) ⁴⁰.

S'il est clair que la nature des images picturales et cinématographiques diffère fondamentalement de par leurs différents modes de présentation, cette dichotomie entre le *cadre* d'une part et le *cache* d'autre part semble un peu réductrice et vient restreindre le dialogue voulu entre peinture et cinéma. Aussi Jacques Aumont donne-t-il trois définitions du terme *cadre* qui semblent remettre en cause le vocabulaire bazinien : le « cadre-objet », compris comme l'« encadrement matériel, physique, du tableau, la corniche en bois doré, le passe-partout ou la marie-louise, bref, l'objet qu'on appelle un cadre et qui fait qu'il y a des encadreurs » ⁴¹; le « cadre-limite » définit comme « le bord de la toile, la limite matérielle de l'image (... qui) en règle les dimensions et les proportions (et) en régit aussi ce qu'on appelle la composition » ⁴² ; enfin le « cadre-fenêtre », entendu cette fois comme ce que le cadre « donne à voir », c'est à dire l'« ouverture sur la vue et l'imaginaire » ⁴³.

En précisant ainsi la notion de *cadre*, Aumont préserve une terminologie commune des deux côtés et permet une pensée du *cadre* à l'intérieur du cinéma que Bazin semblait exclure. Ainsi, la distinction que fait l'auteur entre le « cadre-objet » et le « cadre-limite » est intéressante pour comprendre côte à côte la

⁴⁰ « Le cadre est centripète, l'écran centrifuge », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 188.

⁴¹ *L'œil interminable*, *op. cit.*, p. 107.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 110.

représentation picturale et cinématographique. Car s'il est clair que de la peinture au cinéma c'est bien le *cadre* en tant qu'objet matériel – contour marqué de l'image – qui a complètement disparu, la potentialité de la bordure reste grande au cinéma pour marquer la délimitation de l'image et la contrainte inévitable de la représentation.

Aussi, nombreux sont les effets et moyens utilisés par Max Ophüls pour appuyer les limites de son image et pallier alors à l'absence physique de la corniche du tableau. Ce sont là tous ces rideaux, ces portes, ces plantes, ces meubles, ces grilles et autres figurants qui *sur-encadrent* constamment les images et leurs personnages et viennent insister toujours plus la délimitation des plans, comme pour mieux les marquer de leur captivité. Ainsi le plan 2 de la séquence de *Madame de...* où Danielle Darrieux, allongée sur son lit, est encadrée de part et d'autre de l'image par les rideaux de son lit à baldaquin, témoigne-t-il très clairement de cette volonté du cinéaste de créer un *effet-tableau* au sein de sa mise en scène.

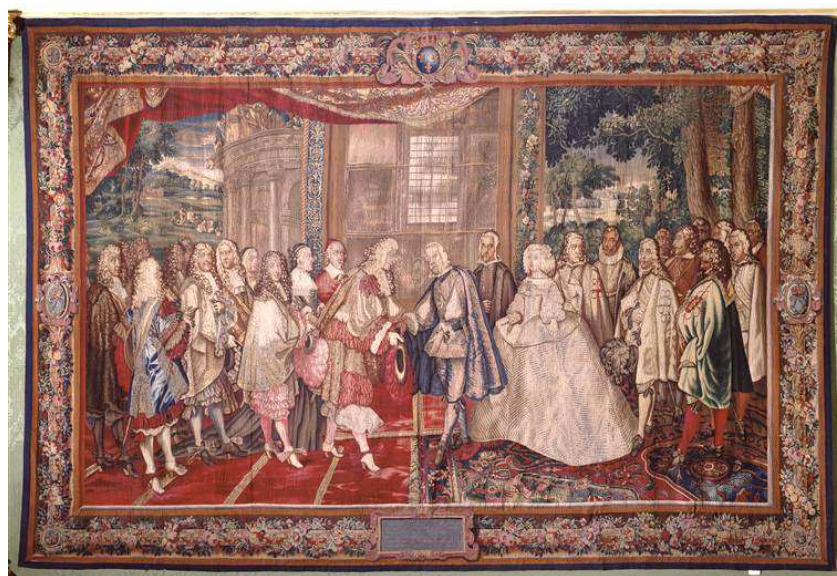


Les rideaux marquent leurs lignes et c'est tout le contour de l'image qui se fait cadre dans *Madame de ...*

Par ailleurs, cette utilisation du décor comme encadrement possible de l'image ne va pas sans rappeler une pratique picturale en œuvre chez certains

peintres dont Louis Marin fait mention lorsqu'il s'intéresse à la question de l'ornement au sein de la peinture. En effet, dans son article intitulé « Du cadre au décor ou la question de l'ornement en peinture »⁴⁴, Marin distingue deux types de cadres possibles au sein de la représentation picturale : le cadre comme « ornement (...) externe »⁴⁵ à la représentation et le cadre comme décor et « ornement interne »⁴⁶ à la représentation.

Si le premier type de cadre est clair pour tout le monde (le cadre en tant qu'encadrement matériel de l'image), l'illustration qui suit et à laquelle l'auteur se réfère dans l'article, est intéressante pour comprendre le second type d'ornement. En représentant lui-même le cadre de sa représentation, l'artiste inclut l'ornement à l'intérieur de sa représentation, de telle sorte qu'il n'est plus possible de distinguer entre les deux : le cadre est devenu représentation.



Le décor supplée le cadre dans cette œuvre du peintre Le Brun intitulée *Histoire du Roi*, « Entrevue de Louis XIV et de Philippe III d'Espagne dans l'Île des Faisans, le 6 juin 1660 », 1665 – 1680, 3,78 m x 5,59 m, Ambassade de France, Madrid.

⁴⁴ *Hors-cadre*, Cinénarrable 2, Presses et publications.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 180.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 186.

En se servant lui aussi du décor comme encadrement interne à la mise en scène, Max Ophuls marque d'une volonté réflexive forte la composition de ses plans fixes et appuie ainsi les effets picturaux au sein de ses images ⁴⁷. De ce sur-encadrement récurrent, c'est, partant, l'évocation du tableau en tant qu'objet qui apparaît aux yeux du spectateur et la recherche, par le cinéaste, d'un moyen de représenter à l'écran la structure iconique du tableau avec les propres moyens du cinéma. Comme si les limites du cadre tendaient peu à peu à se matérialiser à l'écran et venaient extirper l'image de sa représentation cinématographique et de sa valeur de fenêtre pour l'amener à un mode de présentation purement pictural. Ou, pour reprendre les termes de Bazin et pointer le paradoxe ici : comme si le *cache* de l'écran se faisait *cadre* et que c'était le cinéma lui-même qui luttait contre son propre dispositif.

Reprises des codes de composition, utilisation très marquée et significative de la couleur, insistance du cadre : tant sur le fond que sur la forme, l'assimilation du *plan fixe* au *tableau* chez Max Ophuls ne saurait être niée ici. S'affranchissant de la narration en cours comme pour amener le spectateur à vivre une expérience cinématographique à la frontière de son dispositif, les plans fixes chez Ophuls marquent ainsi une sorte d'*autonomie* au sein des séquences analysées qui rappelle le *pictural* à son sens le plus ordinaire ici.

Pourtant, une question persiste : que signifie tout ce *mouvement* à côté qui semble occuper un temps plus important que les plans fixes ? Que faut-il comprendre de cette esthétique soit disant *picturale* qui rappelle sans cesse ses tableaux au *mouvement* ?

La réflexion nécessite de se pencher sur la place accordée à la mobilité des plans ici et de mettre en comparaison leur composition avec celle des plans fixes.

⁴⁷ Il est important de noter que c'est en effet parce que Max Ophuls insiste la présence du cadre en tant qu'objet matériel que son esthétique se rapproche de la peinture et peut être dite de *picturale* (il ne s'agit pas de photographie ici).

III. ... à la scène en *mouvement*

1. La continuité des codes picturaux

La volonté de créer un certain *tableau* dans l'espace cinématographique ne semble pas se limiter à la stabilité du plan ici : elle se prolonge au sein même du mouvement de la caméra. De la peinture au cinéma, c'est alors l'émergence d'un *tableau devenu mobile* qui apparaît.



Les personnages se dispersent et les lignes se dessinent : « On réalise ainsi dans l'espace, avec des êtres humains réels, une représentation analogue à ce qu'un tableau peint figure à plat », (photogramme extrait du plan 2 de *Le Plaisir*).

Si de manière générale les plans mobiles s'attachent à mettre en scène plusieurs personnages au lieu d'un seul, tous les éléments de composition relevés à l'intérieur des plans fixes sont en effet répétés ici : l'utilisation de la couleur (la constance et l'intensité des couleurs primaires picturales et des monochromes rouges et bleus) ; l'insistance du cadre (de la récurrence des escaliers et des portes fenêtrées dans les travellings et panoramiques de *La Ronde* et de *Madame de...* jusqu'à l'utilisation d'artifices, comme ces bandes verticales dans *Lola Montès* qui viennent rétrécir les bords de l'image) ; les larges échelles de plans (il y a 19 plans moyens, 8 plans généraux et 32 plans rapprochés pour un total de 45 plans mobiles

ici)⁴⁸ ; l'attention permanente à la figure grâce à des jeux de contrastes récurrents ; l'équilibre des images et le centrage du regard rendu possible grâce à une caméra qui suit toujours le déplacement des personnages et les maintient ainsi au cœur de l'image.



Dans un panoramique, des bandes noires viennent rétrécir les bords latéraux de l'écran et c'est tout le cadre qui redouble sa réflexivité dans *Lola Montès* en allant jusqu'à inscrire un carré dans le rectangle de l'écran (photogramme extrait du plan 17).

Mais pourtant, malgré cette reprise des codes, l'effet produit ici n'est pas le même et il semble qu'avec le mouvement, ces éléments ouvrent à quelque chose d'autre, à un *autre* tableau.

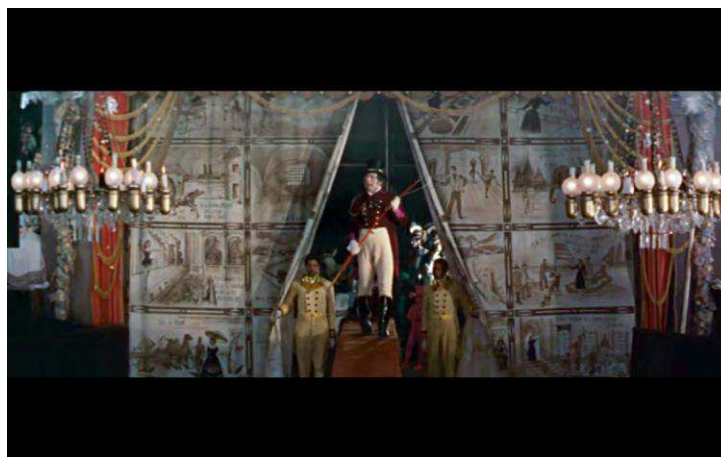
2. De l'univers du théâtre...

Issu lui-même du théâtre, tous les films de Max Ophuls témoignent d'un héritage scénique. Qu'ils soient des adaptations directes (c'est le cas de *La Ronde* qui est tiré de la pièce du même nom de l'autrichien Arthur Schnitzler), qu'ils intègrent le dispositif scénique au décor (la scène-studio de *La Ronde* au début et

⁴⁸ Les plans étant mobiles ici, ce paramètre de l'échelle de plan n'est pas exhaustif puisqu'il n'inclut pas la distance focale et les déplacements des personnages le long de l'axe de l'objectif qui, à l'intérieur d'un même plan, multiplient les échelles (plan rapproché poitrine, plan rapproché taille, plan américain et plan italien). Aussi le comptage a-t-il considéré à chaque fois les écarts les plus généraux à l'intérieur des plans (plan rapproché, plan moyen, plan général), de la plus petite à la plus grande échelle.

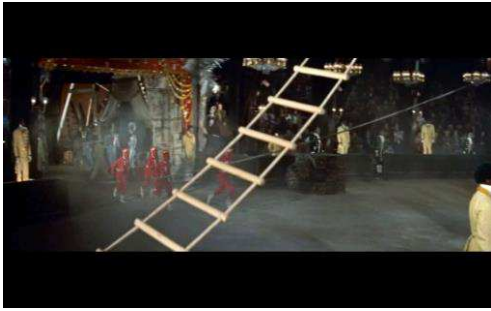
à la fin du film, la scène du cirque présente tout au long de *Lola Montès*) ou bien qu'ils en reprennent les thématiques dramaturgiques propres (la tragédie racinienne parfaitement illustrée par *Madame de...*) : tous les films du cinéaste ont à voir avec le théâtre.

Parmi les séquences convoquées dans cette étude, l'ouverture de *Lola Montès* est la plus explicite quant à cet héritage scénique du cinéaste. En situant son film directement au cœur de l'univers du spectacle, le cinéaste assimile clairement le *cadre* du tableau à la *scène*. Le *tableau* ophulsien s'élargit au déplacement de la caméra et de la peinture au cinéma c'est bien l'émergence d'un *tableau devenu mobile* qui apparaît au spectateur.

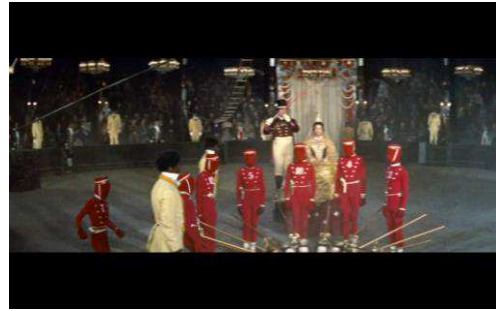


Un travelling arrière filme l'entrée en scène du meneur de revue dans *Lola Montès*. Le tableau ophulsien s'élargit au mouvement de la caméra.

En effet, puisque c'est tout le décor qui est devenu cadre, les scènes (cinématographiques) qui s'y situent peuvent ainsi se construire selon une alternance des différents tableaux. Par un panoramique gauche-droite inversé, c'est par exemple cette caméra, aux plans 10 et 11 de la séquence de *Lola Montès*, qui, filmant des personnages sortant de derrière les rideaux et courant vers le centre de la scène, se déplace d'un tableau à un autre tableau (cf. photogrammes ci-dessous).



Photogramme 1 extrait du plan 10.



Photogramme 2 extrait du plan 10.



Photogramme 3 extrait du plan 11.



Photogramme 4 extrait du plan 11.

3. ... à la théâtralisation d'un univers

Mais l'amour que témoigne Ophuls pour le théâtre ne s'en tient pas à la seule adaptation, reprise thématique ou intégration *explicite* de la *scène* au sein de la diégèse : il s'étend *implicitement* dans toute la mise en scène du cinéaste ⁴⁹.

Ainsi ces lents travellings avant dans la séquence de *La Ronde* (plans 4 à 6), qui à travers plusieurs jeux de rideaux et autres voilages (un au premier plan et un en arrière-plan), clôturent les scénettes du dîner tout en pénétrant leur intimité. Tout se passe ici comme si le *tableau* se prolongeait dans la profondeur du décor.

En subordonnant sa mise en scène à la composition rigoureuse de sa scénographie, les découpages séquentiels en annexes révèlent que c'est l'*accessoire*, et plus largement le *décor*, qui président toujours à l'écran ici (d'où cette profusion permanente des objets, du premier à l'arrière-plan, dans ces quatre séquences).

⁴⁹ « Brusquement, sur cet écran, je ne voyais plus l'ennemi juré du théâtre, mais son prolongement naturel. A partir de cet instant précis, je voulus partir à Berlin, je voulus faire du cinéma. » Max Ophuls, *Souvenirs*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Cinémathèque Française, 2002, p. 93.

Moins que dans la parole donc, c'est dans la scénographie que s'exprime l'héritage scénique chez Max Ophuls.

De cette théâtralisation permanente de la mise en scène, c'est donc une rupture de la perspective au sein des images qui est rendue possible et, partant, la création d'une profondeur de champ infiniment riche qui permet à la caméra de se mouvoir à l'intérieur des images, sans jamais renoncer à l'expression d'un *tableau*. Comme si, du cinéma à la peinture, il fallait nécessairement en passer par ce troisième terme du théâtre. Ainsi : « de ce tressage, de cet effet de vagues, on retiendra, quant au principe, que passer de 1 à 2, c'est aller d'emblée au-delà (et qu'il y a) toujours (au moins) un troisième terme que la comparaison appelle, et qui la rend possible »⁵⁰.



Par un travelling avant, la caméra de *La Ronde* pénètre l'espace et dévoile les différents tableaux de la scène.

Peinture et théâtre sont dès lors tous deux dépassés puisque le cadre de la représentation n'est plus figé et restreint par les *mêmes* contours mais multiplie sans cesse ses possibilités.

⁵⁰ **Bellour** Raymond, *Cinéma et peinture. Approches, op. cit.*, p. 9.

4. A propos du mouvement : le *tact* de la caméra

Un dernier paramètre dans l'analyse des plans mobiles semble très intéressant pour la recherche engagée : c'est celui du *tact* de la caméra, aux deux sens du terme ici. Dans la *délicatesse* de ses mouvements d'abord et dans son *contact* avec les choses ensuite.

A propos du premier point déjà. S'il est effectivement vrai que les plans mobiles occupent un temps plus important au sein de ces séquences de Max Ophuls, le spectateur ne manquera pas de remarquer que, rare sont les fois ici où, dans leur mobilité, ces plans viennent brusquer leur vision et entraîner le regard du spectateur dans un déplacement effréné de la caméra. Paradoxe donc de ce mouvement qui se veut toujours présent mais sans systématiquement trop s'affirmer pour autant.

De cette utilisation modérée et retenue du mouvement au sein des plans mobiles, c'est alors l'expression d'un *rythme pictural* qui apparaît à l'image : au lieu de déconstruire et de manquer de faire basculer les tableaux, le mouvement de la caméra permet au contraire de mieux pénétrer les images et de faire toujours en sorte que, malgré le mouvement, les tableaux se maintiennent à l'écran et préservent leur équilibre. Comme si la contemplation nécessitait un rythme particulier et que la représentation cinématographique ici devait nécessairement se penser avec *tact*.

Encore une fois, l'utilisation très lente des travellings dans la séquence de *La Ronde* ou encore ce plan quasi fixe dans celle de *Le Plaisir* où la caméra se déplace très minutieusement vers la droite, comme pour *rectifier* d'un léger coup de pinceau et ainsi mieux cadrer ses personnages, témoignent parfaitement de cette délicatesse du plan mobile chez Ophuls qui s'attache à capter l'atmosphère et la tonalité très fortes que son cinéma dégage, sans jamais extraire le regard de son spectateur hors de l'image en cours.

Par ailleurs, et sans doute cette deuxième remarque finira-t-elle de saisir le lien entre le cinéaste et le peintre : il s'agit de cette attitude toute particulière de la

caméra dans le cinéma d'Ophuls, de ce *geste* quasi *tactile* du cinéaste qui ne va pas sans rappeler celui du peintre lorsque son pinceau effectue le tracé sur la toile.

En effet, en plus de se déplacer avec soin et minutie, la caméra d'Ophuls n'a de cesse de frôler les éléments du décor et de pénétrer l'espace par le contact avec les objets qui le compose. Aussi, si le cinéaste refuse le gros plan au sein de son cinéma, force est de constater la présence récurrente d'éléments au premier plan des images qui toujours viennent se poser au plus près de la caméra. Ce sont là par exemple tous ces frôlements de rideaux et autres voilages dans *Madame de...* et les travellings de *La Ronde*. Ou encore ce déplacement timide de la caméra dans les hautes herbes au premier plan dans de *Le Plaisir*.



Les plans mobiles frôlent parfois la pose et entrent en contact avec le décor chez Ophuls (photogramme extrait du plan 3 de *Le Plaisir*).

N'ayant de cesse de caresser les différents éléments sur son passage, le mouvement de la caméra ramène l'image à sa picturalité la plus plastique. De la peinture au cinéma, le contact avec la matière première est préservé et le mouvement de la caméra supplée alors le geste de la main.

Que ce soit à travers la rigueur absolue de la mise en scène, la composition de l'image, la recherche du cadre ou encore l'expression de la caméra, la *picturalité* dans le cinéma de Max Ophuls apparaît désormais de façon évidente. De la

représentation au geste en lui-même, l'art de la peinture semble ici résonner pleinement et donner sens à la recherche entreprise.

Mais cette mise en comparaison des plans fixes et des plans mobiles chez Max Ophuls ainsi établie, c'est une tension linguistique qui apparaît au raisonnement à présent, entre la volonté de créer *deux* types de *tableaux* à l'écran : un premier, *fixe et invariable*, qui se rapproche plus de la notion de *tableau* et de *peinture* à proprement parlé et un deuxième, *mobile et changeant*, issu du théâtre, qui ouvre le *tableau* au *mouvement* et fait alors se demander si le terme de *picturalité* est encore adéquat ici.

S'agissant précisément de définir ce qualificatif à propos de l'esthétique du cinéaste, la recherche se doit alors de redéfinir le terme de son intitulé. Aussi un détour par l'histoire de l'art et la définition qu'elle propose du mot s'impose.

CHAPITRE II

Le regard de l'histoire de l'art : une lecture *picturale* de Max Ophuls

La tension relevée au cours de la première partie de cette recherche s'est située relativement au *mouvement* dans la conception du *tableau*. En amont de ce second chapitre, c'est alors l'occasion de revenir sur l'écart fondamental qui sépare les deux champs artistiques convoqués et d'éviter quelque maladresse qui couperait court à la recherche entreprise.

La question latente que pose la réflexion ici est la suivante : comment représenter le *mouvement en image* ? S'il est clair que le cinéma, parce qu'il permet de capter le temps, peut effectivement re-présenter et figurer le mouvement au sein de ses images et apporter ainsi une solution *adéquate* à ce problème majeur de la représentation ; il est nécessaire à ce stade de la réflexion de rappeler qu'il n'appartient pas à lui seul l'expression du mouvement. Bien avant lui déjà, la peinture portait son attention sur la possibilité du mouvement, et donc du temps, à l'intérieur de ses tableaux. Ainsi « toute représentation, même immobile, a en effet affaire au temps, et de multiples façons »⁵¹.

L'attachement tout particulier que certains peintres ont attaché à la figure

⁵¹ Aumont Jacques, *L'œil interminable*, op. cit., p. 73.

représentée, ce fameux instant T tant recherché au sein des tableaux témoigne de cette volonté toujours accrue du peintre d'inciter le sujet-spectateur à prolonger le mouvement et le moment dépeint en hors-cadre, par les voies de l'imagination ⁵². Toute idéale qu'elle soit, la représentation du mouvement existe en peinture et parler d'immobilisme pictural ici serait radical et maladroit puisque ce serait réduire le dialogue possible entre peinture et cinéma.

Mais il est intéressant de voir que cette question du mouvement a elle-même eu un impact au sein de l'histoire de l'art. Voulant résister à l'idéal de la pose statique et à ce maximum de « prégnance » dont parle Aumont, il est ainsi des peintres qui se sont attachés plus que d'autres à exprimer le mouvement au sein de leurs œuvres par la recherche progressive de l'accidentel et de l'instantané.

C'est pourquoi la poursuite de cette recherche se propose d'évaluer l'esthétique du cinéaste et la tension qu'elle renferme entre deux types de plans au regard d'une période de l'histoire de l'art qui elle aussi a précisément posé la question du mouvement au sein de ses préoccupations : le passage de l'art classique du XVI^e siècle à l'art baroque du XVII^e.

La question est d'autant plus intéressante ici qu'il est fréquent, dans les études cinématographiques françaises, de qualifier de *baroque* le style de Max Ophuls alors que lui-même le récusait ⁵³. En effet, l'usage courant et polémique de ce terme ayant permis les interprétations les plus opposées, nombreux étaient ceux qui voyaient en ce cinéma cette décadence artistique dont parle Nietzsche ⁵⁴. La recherche se veut donc de revenir à une définition plus académique du terme ici.

⁵² « Le peintre, dont les moyens sont déployés dans l'espace, n'a pas besoin de s'occuper du temps, mais du choix d'un instant, du prélèvement habile, à l'intérieur de l'événement qu'il veut représenter, de l'instant le meilleur, le plus significatif, le plus typique, le plus prégnant », Jacques Aumont, *L'œil interminable*, op. cit., pp. 75-76.

⁵³ « Le mot "baroque" signifie pour moi une période d'architecture... Je crois que le mot lui-même a subi une transformation chez les gens qui l'utilisent aujourd'hui. Je ne sais pas ce qu'ils veulent dire exactement quand ils l'emploient... », propos recueillis par Georges Annenkov, *Max Ophuls*, Editions Le Terrain Vague, 1962, p. 106.

⁵⁴ « Le style baroque naît chaque fois que dépérit un grand art », in *Humain, trop humain*, II, § 144.

I. Art classique, art baroque en peinture : les principes fondamentaux

Dans son ouvrage intitulé *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* et déjà mentionné précédemment dans cette recherche, l'historien d'art Heinrich Wölfflin dépeint une histoire de la représentation réduite aux périodes de la Renaissance et du Baroque ⁵⁵. Il y propose une classification généraliste des principes propres à l'art « classique » du XVI^e siècle et à l'art « baroque » du XVII^e qu'il applique, plus ou moins indifféremment, aux différents domaines artistiques que sont : le dessin, la peinture, la sculpture et l'architecture ⁵⁶. S'agissant dans cette recherche d'évaluer la présence et l'influence de la peinture dans le cinéma de Max Ophuls, l'explication qui va suivre a voulu toutefois s'attacher exclusivement aux parties dédiées à la peinture dans cet ouvrage.

Cette classification de Wölfflin repose sur la mise en opposition catégorique et permanente des différents concepts relatifs au « classique » et au « baroque » ⁵⁷. Afin de définir chacun de ces concepts et de pouvoir s'en servir comme outils d'analyse de l'esthétique de Max Ophuls, ces différentes oppositions constitueront les sous-parties de ce premier point et seront envisagées d'un point de vue exclusivement esthétique ⁵⁸. Le développement de ces concepts sera accompagné d'illustrations d'auteurs auxquels se réfèrent Wölfflin.

⁵⁵ « L'objet de notre étude a été le changement de forme de la vision, réduit au contraste du type classique et du type baroque. », *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 257-258.

⁵⁶ « l'art (classique) du XVI^e siècle et l'art (baroque) du XVII^e », *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷ Cette mise en opposition fait office de plan au sein de son ouvrage. Il y a ainsi autant de chapitres que de tensions conceptuelles.

⁵⁸ En effet, la lecture de cet ouvrage s'effectuant à l'image du catalogue, jamais l'auteur ne fait la distinction entre l'esthétique et sa portée morale. La dynamique engagée au sein de ce mémoire se voulant dialectique, les enjeux moraux sous-tendus dans les choix esthétiques ici feront l'objet d'une troisième partie.

1. Le « linéaire » et le « pictural »

La tension opérée entre ces deux termes est la plus significative du passage de l'âge classique de la Renaissance à l'âge baroque. C'est en effet en elle que sont définis les styles associés à ces périodes – Wölfflin parle ainsi de « style linéaire » et de « style pictural » tout au long de son ouvrage.

Associé à l'art baroque, le terme « pictural » désigne selon Wölfflin un type particulier de représentation artistique dans l'histoire de l'art. Au sein même de la peinture, il y aurait donc des peintures plus « picturales » que d'autres⁵⁹. Quelle définition l'auteur donne-t-il du terme ici et à quoi l'oppose-t-il ?

Les concepts de « linéaire » et de « pictural » définissent deux manières distinctes de représenter les objets : une manière *tactile* où l'œil s'attache à saisir les choses et une manière *visuelle* où l'œil est davantage porté sur les masses et la relation des objets entre eux. Ainsi « dans le premier cas, l'accent porte sur les limites des objets, dans le second, l'apparition joue hors de limites précises. La vision plastique, s'appuyant sur les contours, isole les objets ; pour l'œil qui voit “picturalement”, les objets au contraire s'enchaînent. »⁶⁰

Caractérisée par deux conceptions opposées du rôle de la ligne dans la représentation, cette évolution du style pourrait alors se résumer à ce que Wölfflin appelle une « dévalorisation croissante (de la) ligne »⁶¹ avec l'art baroque.

Parmi les nombreuses œuvres notables de ces deux époques, celle d'Albrecht Dürer et de Rembrandt (deux figures emblématiques de l'art classique d'une part et de l'art baroque d'autre part) permettent de bien caractériser ces deux styles. A travers l'exercice d'un nu féminin, les illustrations ci-dessous permettent de mieux comprendre ce dont il est question ici.

⁵⁹ « Après cette introduction, nous opposerons les uns aux autres quelques exemples de peinture linéaire et de peinture picturale », *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit, p. 50.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁶¹ *Ibid.*, p. 19.



Dürer, *Eve*, 1507, peinture à l'huile, 209 x 81 cm, Prado Museum, Madrid, Espagne.



Rembrandt, *La femme à la flèche*, 1661, eau-forte, pointe sèche et burin, 205 x 123 mm, Bibliothèque nationale de France, Paris, France.

Si les lignes sont franchement accusées à gauche et détachent la figure de Eve du fond noir comme s'il s'agissait de « deux éléments (...) absolument distincts (où) le fond n'est rien d'autre que lui-même, la forme humaine (...) toute entière forme humaine »⁶² ; les courbes de la femme à droite s'évaporent dans tout le tableau de telle sorte qu'il n'est plus possible de distinguer clairement entre la figure féminine et le fond du tableau. Ainsi Wölfflin écrit-il que « même dans des planches absolument achevées, la ligne de Rembrandt reste brisée. Il ne faut pas qu'elle se fixe en un contour tangible, il faut qu'elle garde au contraire un aspect vaporeux »⁶³.

⁶² Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op.cit., p. 27.

⁶³ *Ibid.*, p. 41.

2. Le « plan » et la « profondeur »

Cette opposition découle logiquement de la précédente. Privilégiant la direction de la ligne pour une saisie tactile des contours, l'art classique est celui de la « présentation en surface »⁶⁴ des images. Chaque plan y est ainsi distingué parallèlement aux autres, selon le principe régulateur de la verticale et de l'horizontale en œuvre au sein de la composition.

A l'inverse, l'art baroque, parce qu'il dévalorise la ligne au profit de la masse, enchaîne les différents éléments de l'image entre eux par la diagonale et crée une « présentation en profondeur »⁶⁵ du tableau où « l'œil relie alors les choses en passant du premier à l'arrière-plan »⁶⁶.

De cette profondeur dans la perspective baroque, c'est la recherche du *mouvement* au sein de la représentation qui est dite ici, contre l'immobilisme des surfaces. Ainsi « la beauté des surfaces planes est remplacée par la beauté de la profondeur, cette dernière étant toujours rattachée à l'impression du mouvement »⁶⁷.

Les deux interprétations de *La Pêche miraculeuse* ci-dessous illustrent parfaitement les différentes perspectives mises en œuvre dans les deux styles. Si les personnages s'enchaînaient sur un même plan, à l'horizontale, et créaient un effet de relief quasi plastique chez Raphaël, cet arrangement par plans se disloque chez Rubens où les personnages, du premier plan à gauche au dernier plan à droite, sont désormais liés entre eux par un mouvement unilatéral d'avant en arrière.

Ainsi « là où il n'est plus possible d'analyser le contenu du tableau par tranches séparées, et où il faut chercher son nerf vital dans le rapport des parties proches ou lointaines, le style de la présentation par plans distincts n'est plus »⁶⁸.

⁶⁴ Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 85.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 86.



Raphaël, *La Pêche miraculeuse*, 1515, carton et huile sur carton, 500 x 350 cm, Victoria and Albert Museum, Londres.



D'après Peter Paul Rubens, *La Pêche miraculeuse*, 1618-19, papier, 550 x 850 mm, National Gallery, Londres.

3. La « forme fermée » et la « forme ouverte »

La notion de *forme* en art classique et en art baroque témoigne d'une conception divergente du rôle du *cadre* dans le tableau dont il a déjà un peu été question dans la première partie de cette recherche.

La sévère loi « tectonique »⁶⁹ des contours des corps chez les classiques impose en effet une signification complète de l'image dont le contenu doit être réparti à l'intérieur du cadre selon les possibilités de la toile. Ici, les lignes

⁶⁹ « Forme fermée et forme ouverte (tectonique et atectonique) », Wölfflin, *op.cit.*, p. 135.

horizontales et verticales ainsi que « la présentation d'objets dans leur forme “pure”, dans leur frontalité ou leur profil exact »⁷⁰ sont de rigueur au sein de la représentation.

L'« atectonique » des masses baroques de son côté tente d'effacer tout ce qui rappelle l'angle droit. Contre la limitation et la symétrie parfaite de la peinture classique, c'est donc le renoncement à la géométrie qui est exprimé au XVII^e siècle et la recherche d'un équilibre en suspens (Wölfflin parle d'instabilité)⁷¹ où la « diagonale (...) marque la direction principale »⁷² et le profil la pose privilégiée. De telle sorte que la contrainte matérielle du cadre et la signification complète de l'image n'importent plus ici⁷³.

Encore une fois, les œuvres ci-dessous sont éclairantes. Si les représentations sont proches dans leur sujet, ces deux intérieurs s'appliquent très bien aux concepts développés ici : malgré un espace qui demeure ouvert à droite chez Dürer, l'ensemble fait l'effet d'une forme « absolument fermée »⁷⁴ ; à l'inverse, les nombreuses coupes chez Janssens, sur la gauche (la chaise au premier plan, la fenêtre en arrière-plan) et au plafond (la poutre), tendent à ce prolongement des figures et à cette négation des limites du cadre, si chers au baroque.

Ici encore, la diagonale créée entre le positionnement du personnage féminin qui tourne le dos au spectateur et l'angle du mur qui lui fait face s'oppose à la frontalité géométrique en œuvre chez Dürer.

⁷⁰ Wölfflin, *ibid.*, p. 137.

⁷¹ *Ibid.*, p. 136.

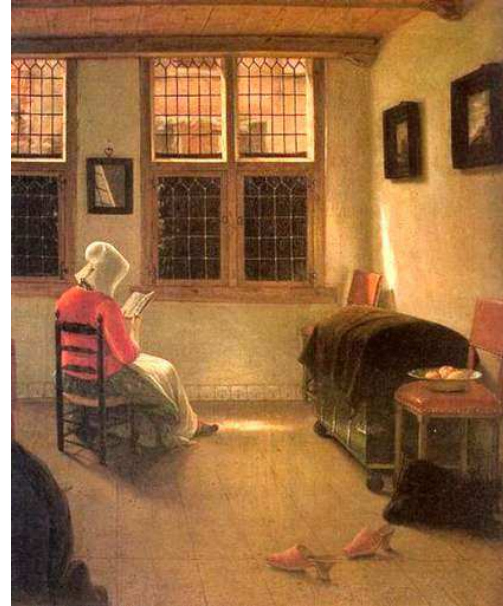
⁷² *Ibid.*, p. 137.

⁷³ « Au XVII^e siècle, le contenu s'est dégagé de la servitude du cadre. Rien ne doit laisser supposer que la composition a été conçue précisément pour entrer dans le cadre du tableau. », Wölfflin, *ibid.*, p. 137.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 144.



Dürer, *Saint Jérôme dans son étude*, 1514, gravure, 250 x 190 mm, British Museum, Londres.



Pieter Janssens Elinga, *Femme en train de lire*, 1668-1670, huile sur canevas, 755 x 635 mm, Alte Pinakothek, Munich.

4. La « multiplicité » et l' « unité »

La distinction entre « multiplicité » et « unité » découle logiquement de tout ce qui vient d'être dit. Pourtant, l'erreur ne doit pas être faite ici.

Si globalement l'art linéaire classique est reconnu pour l'indépendance de ses parties, cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre classique n'est pas cohérente et harmonieuse. La « forme fermée », expliquée précédemment, implique nécessairement l'unité du tableau ici. Mais, chaque chose y étant clairement délimitée, c'est une *articulation de parties* qui s'impose à l'observateur. Ainsi : « Au XVI^e siècle, tout s'ordonne ; on est en présence d'un tout articulé où chaque partie, demeurant distincte, a son langage propre, et ne laisse pas néanmoins de s'accorder à l'ensemble, de proclamer ce qui la rattache à la totalité formelle ⁷⁵. »

Au XVII^e siècle, la dissolution des masses baroques liées entre elles interdit l'existence isolée des parties. Convergeant toutes ensemble « en *un motif* » ⁷⁶, les

⁷⁵ Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art.*, p. 174.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

figures expriment cette « unité indivisible » dont parle Wölfflin et qu'il oppose à l' « unité multiple » de l'art classique ⁷⁷.

Un nouveau regard sur les œuvres déjà intégrées suffit pour comprendre la distinction ici.

5. La « clarté » et l' « obscurité »

Cette dernière opposition est au fondement des styles considérés ici et touche de près les notions de *linéaire-pictural* et de *forme fermée-forme ouverte*. S'il a déjà été dit au cours de la première partie de cette recherche que l'art classique se caractérisait, selon Wölfflin, par un lien de causalité systématique entre la *clarté* de la forme et son *intégrité*, la mise en opposition de ce terme avec le concept d'*obscurité* ici permet de mieux comprendre ce qui, à l'inverse, a défini l'esthétique baroque ⁷⁸. Un retour sur ce point s'avère donc nécessaire ici.

Voulant mettre en évidence les contours de la forme au sein de ses tableaux, l'art classique est nécessairement celui de cette « clarté absolue » ⁷⁹ dont parle Wölfflin, où tout au sein de la composition est mis en œuvre pour permettre une présentation totale et faire se détacher le motif de la toile, comme s'il était pourvu d'une existence à part entière.

En revanche, le style pictural s'étant désintéressé de l'aspect plastique des choses, la composition de l'œuvre du XVII^e siècle n'obéit plus aux mêmes règles. Ce n'est désormais plus l'objet qui est mis en valeur mais sa manière d'apparaître.

⁷⁷ « Multiplicité et unité (unité multiple et unité indivisible) », *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *Ibid.*, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁸ Dans son article 35 de *Fable, Forme, Figure*, Tome 2, l'historien d'art André Chastel reviendra sur cette opposition quelque peu catégorique de Wölfflin entre la clarté d'une part et l'obscurité d'autre part. En mettant l'accent sur la manifestation des modèles de désordre que sont l'« inachevé », le « fragmentaire » et l'« hybride » au sein de certaines œuvres de la Renaissance, l'auteur démontrera que cette *clarté* de la représentation n'implique pas *toujours et partout l'intégrité* à proprement parlé des figures représentées. La manifestation de courants *anticlassiques* au sein de la Renaissance témoigne en effet de la contrepartie *obscure* que cette période pouvait impliquer et que Wölfflin n'avait pas mentionnée. S'il est évident que l'art classique est celui d'une représentation claire, l'obscurité ou l'imperfection du représenté n'y était ainsi pas exclue.

⁷⁹ « Clarté et obscurité (clarté absolue et clarté relative) », *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 219.

Wölfflin parle alors de « clarté relative » ou d'*obscurité* ici (ce qui revient au même selon les termes de l'auteur).

Un retour sur les deux nus de Dürer et Rembrandt est efficace ici : vue de face et dans un contraste tranché entre le fond et la figure, la *Eve* de Dürer se donne à voir parfaitement dans sa forme, chaque trait y est très nettement dessiné. A l'inverse, *La Femme à la flèche* de Rembrandt tourne le dos à son observateur. Cachée dans l'obscurité de la chambre, sa silhouette se devine mais aucune représentation parfaite ou claire n'est en œuvre ici, si ce n'est précisément la sensation que quelque chose échappe au regard de l'observateur.



Au XVI^e siècle, chaque partie exprime son existence et c'est toute la représentation qui tend à s'objectiver.



La forme baroque devient *vue* et le regard au XVII^e a pris le pas sur le toucher.

Selon une partition historique quelque peu réductrice mais assumée (Wölfflin voulait créer un développement général des différentes formes d'art)⁸⁰, l'auteur a très nettement distingué l'esthétique linéaire de l'esthétique picturale ici. Considérant la question du style artistique en général, il a établi des concepts généraux qu'il a pu appliquer quasiment indifféremment aux différents domaines étudiés dans son ouvrage.

Mais, s'il date l'apparition du « pictural » au XVII^e siècle, Wölfflin ne s'empêche pas de prolonger temporellement cette notion lorsqu'il parle des impressionnistes du XIX^e. En effet, si la moindre clarté ne constitue pas en soi un problème au XVI^e siècle, « le XVII^e siècle, au contraire, discerne en elle des possibilités artistiques. Tout l'impressionnisme repose là-dessus. La représentation du mouvement par l'obscurcissement de la forme (la roue qui tourne) ne fut concevable qu'au moment où l'œil trouva son plaisir dans le clair-obscur »⁸¹.

Plus qu'une période déterminée, c'est alors un esprit artistique que l'auteur énonce et une volonté d'*an-historiciser* les différents arts en les considérant à partir de la problématique de la représentation. Aussi la suite de cette recherche se veut de montrer, d'une part, que ces concepts peuvent tout aussi bien se déplacer jusqu'au XX^e siècle et s'appliquer à l'art cinématographique et, d'autre part, comment l'une des problématiques apparues dans le champ pictural a pu être à l'œuvre au cinéma.

⁸⁰ « Une autre question est de savoir jusqu'à quel point on est fondé à parler, de façon générale, de deux types différents. Tout est passage, et il est difficile de répondre à qui a pris le parti de regarder l'histoire comme un flux ininterrompu. Mais c'est satisfaisant pour nous l'exigence de rigueur intellectuelle que d'ordonner à l'aide de quelques points de repère ce qu'il y a d'illimité dans l'événement », Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 258.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 222-223.

II. Le mauvais rêve de Max Ophuls : la rupture « classique »

La mise en évidence des principes classiques et baroques a permis d'élever l'adjectif qualificatif du sujet à une définition plus précise. En effet, le terme de *pictural* étant désormais compris comme ce qui désigne un style artistique très particulier au sein de l'histoire de l'art, l'analyse se peut d'adopter un point de vue moins naïf envers son objet et d'approfondir la filiation entre cinéma et peinture ici.

Tout d'abord, il s'agit de revenir sur cette tension entre le *fixe* et le *mobile* chez Max Ophuls. Selon ce qui vient d'être dit du *style classique linéaire* et du *style baroque pictural* (immobilisme clair des formes contre mouvement obscur des masses), il convient de se demander si les deux types de plans qu'utilise Ophuls peuvent, respectivement, rentrer dans ces cases ou si le simple clivage des plans est dépassé.

1. La contrariété des plans fixes

L'utilisation que fait Ophuls du plan fixe est très intéressante. Si l'assimilation de ce plan au style « classique » est facilement tentante par sa forme immobile, une contradiction s'établit au regard de la composition des séquences analysées : ces plans sont systématiquement contredits et menacés dans leur stabilité. Et malgré la présence effective d'éléments classiques au sein de ces plans, tout semble être fait pour contrebalancer la soit disant apparence *classique* des images.

En effet, en plus du fait de représenter une durée totale nettement inférieure à celle des plans mobiles et d'être systématiquement contraints à la momentanété de leur apparition ⁸², sur les 50 plans fixes totalisés dans les quatre séquences,

⁸² La durée moyenne (DM) des plans fixes dans ces quatre séquences est estimée à 11,06" contre 28,5" pour les plans mobiles. Avec une DM de plans fixes de 3,25" contre une DM de plans mobiles de 24",

toujours au moins un des éléments baroques mentionnés ci-dessus intervient à l'image et vient démentir les principes propres à l'art classique.

Des verticales et des horizontales qui transpercent le cadre.

Tout d'abord, il s'agit ici de cette utilisation singulière de la perpendicularité des lignes dans la séquence du spectacle de *Lola Montès* qui pourrait d'abord faire croire au spectateur à la reprise du code classique selon lequel la représentation doit obéir aux dimensions régulatrices de la toile.

Bien moins que d'appliquer ce principe, Ophüls le détourne ici : au lieu d'être utilisées pour *clôturer* l'image selon le principe de « forme fermée » propre à l'art classique, les lignes verticales et horizontales permettent au contraire au cinéaste de créer ce passage incessant des personnages et autres objets suspendus dans les airs à l'intérieur de l'image (toute la séquence du film est construite sur ce principe).

De cette utilisation des lignes, c'est alors l'obtention d'une *ouverture* permanente sur les bords du cadre qui apparaît au spectateur et qui ne va pas sans rappeler le concept de « forme ouverte » propre au baroque.



De part et d'autre de l'image, les figures transpercent les limites de l'espace et c'est l'image toute entière qui devient étrangère à son cadre.

la séquence de *Le Plaisir* est la plus significative à cet égard.

Dynamique intérieure et perte de stabilité.

Ailleurs, il s'agit de ce contrepoint tout « baroque » que Max Ophuls apporte sans cesse à ses plans fixes. En insistant constamment le premier plan de ses images et en jouant avec les lignes transversales, Ophuls n'a de cesse d'animer son image de l'intérieur et de la menacer dans sa stabilité.

Ainsi les plans 2 et 4 par exemple de la séquence de *Madame de...*, où à la clôture a priori *immobile* et *parallèle* des plans répond cette *profondeur* de l'espace instaurée par les rideaux au premier plan, témoignent parfaitement de cette mise en danger du plan fixe chez Ophuls. Toute la séquence de *Madame de...* d'ailleurs, qui atteste d'un grand nombre de plans fixes, est très probante à cet égard.

En créant à l'écran un jeu entre les différents plans de son image, Ophuls fait converger au regard du spectateur le proche et le lointain et crée ainsi une dynamique au sein de ses plans fixes qui témoigne d'une forte influence baroque au sein de son cinéma puisqu'elle applique parfaitement cette « présentation en profondeur » si caractéristique de ce style.



Ophuls attire le regard du spectateur dans un mouvement d'avant en arrière et anime ainsi ses plans fixes d'un mouvement en creux (photogramme extrait du plan 10 de la séquence de *Madame de ...*).

Toujours contre ce principe de stabilité classique, ce sont là encore toutes ces *diagonales* qui coupent l'écran et le traversent sans cesse, jusqu'au penchement

même de la caméra qui précipite les tableaux dans leur chute dans la séquence de *Le Plaisir* et renonce alors à toute géométrie au sein de la représentation (il y a 6 tilts au total dans les séquences analysées).

De cette carrosserie et autres escaliers de *La Ronde* qui viennent interférer l'image à ces trapèzes du spectacle de *Lola Montès* qui entravent constamment le cadre, en passant par ces collines et autres arbres du paysage dans *Le Plaisir* qui ne cessent de traverser l'écran : la diagonale chez Ophuls est ligne reine et dicte sa loi dissymétrique.



Photogramme extrait du plan 2 de *La Ronde*.



Photogramme extrait du plan 23 de *Lola Montès*.



Photogramme extrait du plan 3 de *Le Plaisir*.

Une clarté entravée.

Sur un autre plan à présent. Si auparavant les plans fixes paraissaient *clairs* en ce que leurs cadrages se situaient toujours à une distance respectueuse des figures, nombreux sont les moyens utilisés par le cinéaste pour résister à cette « clarté absolue » classique des images et tendre alors à une vision plus *opaque* de son cinéma.

En effet, le spectateur ne manquera pas ici de remarquer combien les personnages lui apparaissent bien souvent au travers d'une vitre ou autre voilage et lui demeurent partiellement cachés à la vue derrière quelque pan de rideau et objets du décor : Ophuls aime dissimuler les choses et troubler son image.

Ainsi, est-ce à travers une vitre que le bourgeois de *La Ronde* frappe à la porte dans l'encadrement du décor au plan 8. C'est derrière un voilage que le visage de Danielle Darrieux apparaît au spectateur au plan 6. C'est dans l'obscurité qu'apparaît, à plusieurs reprises, le visage de Lola Montès alors même qu'elle est filmée en caméra frontale. C'est encore dans la pénombre que le visage de Madame de... se devine à peine au plan 20. C'est dans le brouillard qu'apparaissent les amants au plan 12 de *La Ronde*. Et ce sont tous ces angles *inexact*s – voire morts – de la caméra dans toutes ces séquences de Max Ophuls qui sans cesse refusent l'apparition parfaite aux yeux du spectateur (il y a 15 plans légèrement de biais et 1 vue de dos) ...



Le cadrage n'accuse pas le profil chez Ophuls qui lui préfère la vue légèrement de biais (photogramme extrait du plan 9 de *Madame de...*).



A travers une vitre, le personnage tourne le dos à la caméra et c'est l'image qui redouble son refus d'apparaître clairement au spectateur dans ce plan fixe de *La Ronde* (photogramme extrait du plan 8).

En ébranlant sans cesse la stabilité des images par des éléments de composition baroque, l'utilisation des plans fixes ne crée pas une opposition au mouvement dans le cinéma de Max Ophuls : elle est une autre manière, toute *picturale*, de l'exprimer.

Par une tension esthétique entre classique et baroque, c'est donc la recherche d'une mise en scène *ouverte* et *creuse* qui ordonne la composition des plans chez Ophuls et prolonge toujours plus un espace non plus *absolu* et *clos* mais bien *relatif* et *ouvert*. Le clivage repéré en première partie est alors dépassé : la *picturalité* du cinéaste fait l'unité au sein des plans.



Les tableaux chavirent et les lignes sortent du cadre dans *Le Plaisir* (photogramme extrait du plan 12).

2. Une apparence flottante : la mobilité baroque

La très forte mobilité de la caméra en présence chez Max Ophuls suffit pour attester de la *picturalité* effective du cinéaste. En effet, la perméabilité constante des plans mobiles déjà mentionnée en première partie et les interférences du décor sur les différents plans du cadre qu'elle implique, renvoie parfaitement aux différents concepts liés à ce style et condamne toute détermination « classique » du cinéaste. Aussi, si certains pourraient encore en douter, il suffit de voir comment Ophuls s'amuse à redoubler la rupture en rajoutant au « pictural » de ses images : à quatre reprises la caméra chavire tout en se mouvant ici ⁸³.

De cette utilisation massive du mouvement de la caméra, c'est la question du *point de vue* que le cinéaste soulève ici et les concepts de « forme ouverte » et de « clarté relative » nés avec l'art baroque que son cinéma semble appliquer.

En effet, des très lents travellings avant de *La Ronde* jusqu'aux rotations à 360° de la caméra dans *Lola Montès* (cf. plan 7 ici), la mobilité de la caméra s'éclate lentement dans toutes les séquences ici et vient constamment interroger le *point de vue* mis en cause. Par l'entremise d'une caméra opérant sur le principe de la « subjective indirecte libre » ⁸⁴, un regard subjectif mais indéterminé se promène à l'écran et vient dédoubler celui du spectateur.

Cette manière de marquer le point de vue sans pour autant le rattacher à un personnage explicite et interne au récit ne va pas sans rappeler ces peintures impressionnistes minimalement narratives du XIX^e dont Wölfflin dit qu'elles sont le prolongement des principes de l'art baroque. « Jouant à faire comme s'ils étaient des empreintes photographiques, (les cadrages de Degas par exemple) s'en remettent sur l'instant, sur la découpe « temporelle », et donc sur la force tranchante du cadre » ⁸⁵.

⁸³ A l'échelle plus large des films considérés ici, c'est un nombre total de 233 inclinaisons de caméra mobile qui est recensé (cf. données en annexe 2).

⁸⁴ **Pasolini** Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, Editions Payot, Paris, 1976, pp. 153-154.

⁸⁵ **Aumont** Jacques, *L'œil interminable*, *op. cit.*, p. 69.



Edgar Degas, Ballet vu d'une loge, v. 1884, Pastel sur papier, 66 x 50,8 cm. Philadelphia Museum of Art ; collection John G. Johnson (J 969).



Max Ophuls, photogramme extrait du plan 2 de *La Ronde*.

Comparant le tableau baroque à « un fragment du monde visible découpé au hasard »⁸⁶, le cinéma d'Ophuls est une parfaite illustration des concepts décrits par Wölfflin. Mais le cinéma va encore plus loin ici et il semble que de la peinture au cinéma, la *picturalité* ait été achevée.

En effet, privilégiant toujours les longueurs de plans, Max Ophuls interroge l'art cinématographique dans sa capacité à reproduire la réalité. La figure du plan devient chez lui ce moment de vie qui s'écoule, cet « instant qui passe »⁸⁷, fidèle au réel. Arrachant le temps à l'espace, le cinéaste crée ainsi une apparence flottante, un sentiment de réalité⁸⁸ chez le spectateur et réalise alors à l'écran ce que le peintre ne pouvait qu'évoquer sur la toile.

De cette aptitude particulière du cinéma, c'est le pouvoir du hors champ qui est en cause. Avec la mobilité de la caméra, sa deuxième fonction apparaît au spectateur ici puisqu'en plus que de faire communiquer l'espace du cadre avec un espace plus grand, il fait communiquer cet espace avec le temps.

Par conséquent : « Si le cinéma se présente comme une invention heureuse, cela ne tient pas à ce qu'il donne la possibilité matérielle de représenter, par exemple, le mouvement et la temporalité, mais d'abord à ce que les *problèmes* du mouvement et de la temporalité, *depuis toujours*, deux grands problèmes du représenter, peuvent engendrer à travers le cinéma des bonnes réponses "en-image", et à ce que le cinéma nous ouvre une manière de regarder "cinématiquement" la tradition figurative en y découvrant une nouvelle exemplarité⁸⁹. » Ces bonnes réponses, il semble que tout le cinéma d'Ophuls les apporte.

⁸⁶ Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 137.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ André Bazin parle lui de « réalisme en quelque sorte ontologique, qui restitue à l'objet et au décor leur densité d'être », in *Orson Welles*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 89.

⁸⁹ Montani Pietro, *Cinéma et peinture. Approches*, op. cit., p. 68.

3. Une esthétique du miroir : la réversibilité du baroque

En faisant dialoguer l'espace avec le temps, le cinéma chez Ophuls permet ce que la peinture ne pourra jamais faire : l'alternance, *radicale*, des différents moments au sein de ses images.

En effet, s'il est vrai que la peinture peut représenter la temporalité (en témoigne notamment la figure du triptyque chère à la peinture religieuse et qui s'est majoritairement développée au cours des XII^e et XIII^e siècles), c'est bien de cette alternance *radicale* et *absolue*, d'un moment qui occupe toute l'image à un autre moment qui lui succède pleinement, que la peinture, forcément synchrone dans sa représentation, sera toujours privée et que le cinéma lui seul permet.

Parce qu'il est devenu frontière spatio-temporelle, le cadre cinématographique remédie à la cohabitation des différentes temporalités en une même image et annule donc la distanciation du proche et du lointain, de telle sorte qu'il est très facile de passer d'un moment à un autre. Encore une fois, la figure du hors champ et l'utilisation toute particulière qu'en propose Ophuls est en cause ici.

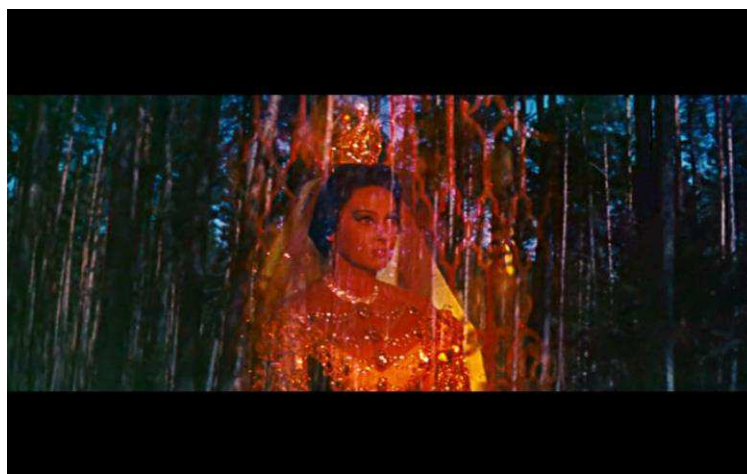
S'il désigne ce qui n'est pas cadré, le hors champ subsiste et insiste toujours sur le champ dans les séquences convoquées. Précisément, sa face y est déjà entamée – les escaliers sont déjà en train de monter dans *La Ronde* au plan 2 – et il est déjà en train de faire champ.



Figure récurrente chez Ophuls, l'escalier joue constamment sur cet « étagement des plans » dont parle Jean-Michel Helio dans son article « La circularité comme enjeu d'une théâtralité baroque chez Max Ophuls » (in CinémAction n°93, *Le Théâtre à l'écran*, éd. Corlet-Télérama, 1999, p. 169).

Aussi, parlant de l'image chez Max Ophuls, Gilles Deleuze écrit qu'il n'y a « pas de dehors du miroir ou du décor, mais seulement un envers où passent les personnages qui disparaissent ou meurent abandonnés par la vie qui se réinjecte dans le décor »⁹⁰. Les multiples entrées et sorties simultanées dans la séquence de *Lola Montès* parlent d'elles même ici. Le décor se retrouve alors doté d'une réversibilité intrinsèque puisque tout ce qui n'a pas encore émané de lui y est déjà impliqué. Tel la face cachée d'une pièce de monnaie, déjà déterminé mais non actualisé, présent virtuellement.

Aussi, aimant construire ses films par sautes temporelles entre passé et présent⁹¹, Max Ophuls multiplie à volonté la figure du fondu enchaîné dans la succession de ses images. Parmi les séquences analysées, 9 fondus enchaînés sont ainsi présents au total et relient entre eux des moments plus ou moins proches des films : les étapes du dîner en tête à tête dans *La Ronde*, les différents moments de la journée dans *Le Plaisir*, les souvenirs de Lola au dernier plan de la séquence.



Dans un fondu enchaîné très lent, les souvenirs du passé rejoignent le présent dans *Lola Montès* (photogramme extrait du plan 44 de la séquence).

⁹⁰ Deleuze Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Editions de minuit, Collection « Critique » », p. 1983, p. 111. Au chapitre 4, l'auteur qualifie même cette image miroir de « cristal » qui répercute et répartit régulièrement la vie dans son émiettement.

⁹¹ *La Ronde* est une suite de dix fragments amoureux du passé, articulés par un meneur de jeu qui voyage dans le temps. *Lola Montès* est construit sur le principe du flash-back.

De cette utilisation du fondu enchaîné, c'est alors le rôle du montage qui est pointé ici puisqu'il semble que chez Ophuls, ce soit lui qui participe à ce mouvement de réversibilité qui sans cesse emmêle et dédouble son objet. Le « pictural » apparaît bel et bien ici comme cet *enchaînement* des différentes figures dont parle Wölfflin dans son ouvrage.

Par ailleurs, la très forte présence en vitres et autres miroirs dans ces séquences est très caractéristique de tout le cinéma de Max Ophuls et finit de justifier le titre de cette sous-partie : quasiment tous les plans des séquences de *La Ronde* et de *Madame de ...* sont constitués de miroirs et de vitres ; soit 19 plans sur un total de 36 pour ces deux séquences. Outre leur fonction symbolique, ces accessoires chers au cinéaste, de par leur nature réflexive, relèvent de l'ordre de la « fenêtre » telle que l'entend Aumont, à savoir, cette « ouverture sur la vue et l'imaginaire » qui « donne à voir »⁹² quelque chose d'autre.

Renvoyant sans cesse l'image sur son autre, ces figures du décor redoublent à volonté l'équivocité du cadre et matérialisent à l'écran la volonté esthétique du cinéaste.



A travers une vitre, les amants entrent dans la ronde (photogramme extrait du premier plan de la séquence).

⁹² *L'œil interminable, op. cit.*, p. 110.

En redéfinissant les lignes artistiques de son cinéma selon une tradition baroque, Ophuls prolonge l'espace cinématographique au-delà de la bordure du cadre. De la fixité au mouvement, les images sont toujours plus que ce qu'elles montrent⁹³ et expriment ainsi leur paradoxe puisque l'altérité est leur face cachée, inhérente. A l'image d'un mauvais rêve, l'esthétique d'Ophuls en devient alors étourdissante car en démultipliant sans cesse son image, le cinéaste la retourne sur elle-même et emmêle ainsi constamment son sens.

A la fois centrifuge et centripète, autre tout restant la même, l'image chez Ophuls renvoie à la figure de la boucle. Pas de dehors de l'image donc mais seulement un envers : la frontière a disparu et la *picturalité* impliquée dans l'intitulé prend tout son sens.

Mais si la parenté esthétique entre cinéma et peinture a été démontré, il semble que la réflexion nécessite d'aller plus loin à présent. Car plus que de prolonger des principes de composition et certains traits stylistiques, ce sont des idées et autres conceptions du monde que le cinéma reprend à la peinture ici.

Le problème se déplace alors sur un autre champ puisqu'il s'agit désormais de questionner les enjeux impliqués par une telle esthétique et de comprendre quel message le cinéma veut exprimer lorsqu'il rencontre la peinture.

⁹³ Jean-Michel Hellio parle lui de « la potentialité de la bordure que radicalise un savant emploi de la sur-signification du cadre », in *CinémAction n°93*, op. cit., p. 167.

CHAPITRE III

L'ambiguïté du réel, le réalisme selon Max Ophuls

Il s'est agi jusqu'à présent de considérer l'œuvre du cinéaste d'un point de vue exclusivement esthétique. Aussi, lorsque les différents concepts de Wölfflin liés au « style linéaire » et au « style pictural » ont été définis, il a été précisé que les enjeux esthétiques que ces deux styles impliquaient ne faisaient pas l'objet de cette deuxième partie mais seraient consacrés à l'élaboration de la troisième.

La *picturalité* de Max Ophuls ayant été désormais établie, la suite de cette recherche se veut d'explicitier la portée morale en jeu avec ce style cinématographique particulier et de questionner la vision du monde qu'il traduit.

I. La réalité en miroir

1. Paradoxe d'une image hybride : le dédoublement du temps

Cette rencontre de la peinture et du cinéma dans l'esthétique du cinéaste amène une première remarque intéressante à la réflexion : elle marque une ambiguïté temporelle au sein de la représentation cinématographique.

En effet, parce qu'il questionne constamment son propre dispositif et fait de son cinéma autant de belles peintures contemplées à l'écran (l'utilisation de la couleur dans *Lola Montès*), Ophüls opère une tension au sein de son cinéma : en extirpant l'image cinématographique de son mode de représentation originelle pour l'amener à un mode de représentation proprement pictural et extraire ainsi le spectateur du temps diégétique en cours, c'est le *temps* et l'*éternité* que le cinéaste juxtapose à l'intérieur de ses images.

De ces mouvements de caméra toujours contraints aux *encadrements* du décor à ces plans fixes qui tendent à se mouvoir de quelque manière que ce soit et pallier ainsi à leur immobilisme apparent, il y a dans le cinéma de Max Ophüls cette idée très forte selon laquelle le *mobile* et l'*immobile*, le *temporel* et l'*éternel*, la *vie* et la *mort* se côtoient sans cesse et sont irrémédiablement liés l'un à l'autre...

Ainsi, « il est curieux de constater que l'intrusion de la peinture dans le film provoque toujours, sous quelle que forme que ce soit, un sentiment d'étrangeté : étrangeté représentative de la juxtaposition du temps et de l'éternité, étrangeté narrative du mélange du mouvement et de la pose, de la vie et de la mort, incongruité d'une attitude déplacée : celle d'un cinéaste qui se prend pour un autre, le peintre. (...) C'est peut-être dans cette étrangeté que réside la spécificité des liens cinéma-peinture »⁹⁴.

Parmi les quatre films de sa filmographie convoqués ici, sans doute *La*

⁹⁴ Jost François, *Cinéma et peinture. Approches, op.cit.*, pp. 121-122.

Ronde, de par son scénario, atteste-t-il le plus de cette ambiguïté fondamentale en jeu au cœur du cinéma d'Ophuls et qui dépasse le domaine proprement esthétique. Orchestré par un meneur de jeu immortel et polymorphe interprété par Anton Walbrook ⁹⁵, ce narrateur visible du récit (qui apparaît d'ailleurs pour la première fois dans le brouillard) détermine la temporalité de la diégèse en inscrivant les amants de *La Ronde* dans le passé ⁹⁶. Intermédiaire entre le monde diégétique des dix fragments amoureux de *La Ronde* et le monde des spectateurs auxquels il s'adresse directement par le vouvoiement et le regard caméra, il dialogue alors entre deux mondes, celui du passé des personnages et celui du présent des spectateurs.

La temporalité apparaît donc au cœur du nœud narratif puisqu'en actualisant dans le temps diégétique ce qui s'est déjà passé (les amants de *La Ronde* se sont déjà aimés et quittés), le meneur de jeu articule les divers fragments sur le mode de l'alternance et réactualise un monde qui a déjà été. Pourvu d'une autonomie propre, ce personnage phare de l'œuvre de Max Ophuls vient alors cliver la temporalité et la spatialité du récit de telle sorte que le spectateur ne se sait plus très bien y distinguer le proche du lointain...

Mais si *La Ronde* cristallise cette ambiguïté temporelle chez Ophuls, il semble que ce soit son cinéma tout entier ici qui la révèle. Lorsqu'à travers la figure du fondu enchaîné, récurrente au long des quatre séquences analysées, sont liées ensemble les différentes couches temporelles des divers récits, c'est bien là encore de cette question du temps dont il est question et que toute l'œuvre du cinéaste soulève. En faisant sans cesse cohabiter le *même* avec l'*autre*, c'est le *présent* et le *passé*, cette *vie* et cette *mort* qu'il unit constamment au sein de ses images. Comme si le temps chez lui était doté d'une duplicité interne...

⁹⁵ « Et moi, qu'est-ce que je suis dans cette histoire ? La ronde... L'auteur ?... Le compère ?... Un passant ?... Je suis vous... Enfin, je suis n'importe lequel d'entre vous. Je suis l'incarnation de votre désir..., de votre désir de tout connaître. », Le meneur de jeu (Anton Walbrook) dans *La Ronde*.

⁹⁶ « Mais où sommes nous ici ? (...) 1900. Nous sommes dans le passé. J'adore le passé, c'est tellement plus reposant que le présent et tellement plus sûr que l'avenir. », le meneur de jeu dans *La Ronde*.

L'image-miroir ou cristal, évoquée précédemment dans la deuxième partie de cette recherche, est alors à comprendre comme l'expression de cette bi-facialité du temps et ne va pas sans rappeler la thèse défendue par le philosophe français Henri Bergson et d'après laquelle le temps n'est pas sans un dédoublement essentiel entre *passé* et le *présent*.

En effet, notre existence, telle que nous la vivons, passe perpétuellement, irréversiblement, et « au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double d'une existence virtuelle, d'une image en miroir »⁹⁷. Ainsi le passé ne se constitue pas *après* le présent mais *pendant, simultanément*.

Le concept classique du temps, tel qu'il apparaît dans l'antiquité grecque et qui conçoit le temps à partir des formes stables et des moments remarquables tels que l'enfance, la jeunesse, l'âge adulte, est dès lors remis en question puisqu'il ne s'agit plus de chronologie (le passé et le présent ne sont plus séparés l'un de l'autre comme deux moments distincts – un point A et un point B) mais de co-extension du temps, où *l'actuel* et le *virtuel* cohabitent. « Cronos et non pas Chronos » écrit Deleuze⁹⁸.

Reproduisant le réel par le prisme de la longueur des plans, la séquence de *La Ronde* est encore une fois la plus parlante à cet égard. A travers ce fragment amoureux du passé, c'est à chaque fois le présent qui passe et avec lui toute sa virtualité qui subsiste. Les histoires du passé se racontent au présent et « c'est tout le réel, la vie toute entière qui est devenu spectacle⁹⁹ » cinématographique.

Entremêlées entre elles, les images du cinéaste sont alors irréductibles les unes aux autres et participent à l'expression de la fêlure temporelle. Et, entre abstraction picturale et réalité cinématographique, à la fois hors du temps et dans le temps, tout se déroule ici comme si la vie chez Ophüls effectuait toujours une même boucle changeante.

⁹⁷ Bergson Henri, *L'énergie spirituelle*, PUF, 1ère édition : 1919. 6ème édition « Quadrige » : 1999, p.136.

⁹⁸ Deleuze Gilles, *Cinéma 2 : l'image-temps*, *op. cit.*, 109.

⁹⁹ *Ibid.*, p.112.

2. La réalité fragmentée : Max Ophuls, un cinéma du regard

Définissant les principes fondamentaux entre le style linéaire classique et le style pictural baroque, Heinrich Wölfflin écrit que ces formes artistiques soulèvent des *visions* du monde divergentes : « Le jour où le baroque s'éloigne de l'idéal de Dürer et de Raphaël, on est en présence d'une autre conception du monde. (...) Lorsqu'un art en transformation dissout les lignes pour leur substituer des masses mouvantes, ce n'est pas seulement parce qu'on a découvert dans la nature une vérité nouvelle, c'est par l'effet d'un sentiment nouveau de la beauté »¹⁰⁰.

De ces deux styles, ce sont en effet deux positions très fortes quant à la réalité qui se distinguent : « L'intérêt consiste, la première fois, à embrasser des objets corporels distincts, ayant une réalité stable et tangible ; il consiste plutôt, la seconde fois, à rendre la vision dans sa totalité, telle une apparence flottante¹⁰¹. »

Face à l'existence absolue des choses et à la vérité extérieure au regard, c'est la défense d'une réalité toute relative et désormais perçue par l'œil qui est dite avec l'art baroque. La forme devient *vue* et elle est partielle. Aussi, le meneur de jeu au début de *La Ronde* énonce-t-il la vérité au spectateur : « Les hommes ne connaissent jamais qu'une partie de la réalité. Et pourquoi ? Parce qu'ils ne voient qu'un seul aspect des choses¹⁰². »

Ici apparaît donc l'idée très forte chez Ophuls selon laquelle percevoir le monde, c'est toujours percevoir *moins* que le monde. Le réel remet alors en question l'accès à sa connaissance puisqu'étant autant de fois qu'il est perçu, il est cette « unité indivisible »¹⁰³ d'une infinité de regards, si chère au baroque.

A travers une esthétique *picturale*, c'est donc la direction d'un regard qui est en œuvre au sein du cinéma de Max Ophuls. Dirigeant constamment le regard vers la bordure et jouant sur l'équivocité interne d'un cadre devenu *fenêtre*, le cinéaste,

¹⁰⁰ *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰² Le meneur de jeu dans *La Ronde* à l'ouverture du film.

¹⁰³ **Wölfflin**, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, op. cit.*, p. 173

à l'image du peintre baroque, éduque alors son spectateur à voir toujours *plus* et *d'ailleurs*. Ainsi « la notion d'univers illimité a conduit à la négation du tableau dans le cadre, pour lui substituer le tableau continuant indéfiniment au dehors, comme au-dedans »¹⁰⁴. Les images cinématographiques s'enchevêtrent les unes aux autres et c'est autant de fenêtres que de points de vue sur le monde que le cinéaste représente à l'écran.

Intervenant entre chacun des fragments de *La Ronde*, Anton Walbrook apparaît alors comme ce double du cinéaste : falsificateur du regard, il donne à voir au spectateur l'autre face possible de l'amour. L'objet de la connaissance est polysémique et sa réalité réside dans la totalité de ses perceptions.

La nature de la réalité se pose donc ici puisqu'en alternant les différents points de vue, c'est l'imminence de la perception subjective que le cinéaste affirme – le spectateur étant lui-même inclus dans ce processus par le flottement permanent de la caméra ocularisée.

Par une esthétique du mouvement et l'entremise d'une caméra toujours placée à distance de son objet et à hauteur de regard (celui d'un homme assis dans le plan 3 de la séquence de *Le Plaisir*, celui d'un homme en train de marcher dans le plan 4 de celle de *La Ronde*...), le cinéma de Max Ophuls promène les yeux de son spectateur le long de ses images : « l'œil a des jambes, les jambes ont des yeux »¹⁰⁵.

Seul film en couleur de Max Ophuls, *Lola Montès* achèvera cette volonté éthique du cinéaste : en fondant l'unité de ses images sur l'harmonie des couleurs entre elles, c'est la situation du spectateur, son *point* de vue et sa distance par rapport à l'image qu'elle placera comme *condition* même de son visionnage. En effet, nécessitant la vision lointaine, ce procédé coloriste utilisé par Ophuls et qui fait de la couleur « un élément attaché extérieurement à la superficie »¹⁰⁶, affirmera

¹⁰⁴ **Delaunay** Robert, cité dans le catalogue de son exposition, *Robert Delaunay*, Orangerie des Tuileries, 1976, p. 122.

¹⁰⁵ **De Kuypers** Eric, *Cinéma et peinture. Approches, op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁶ **Roque** Georges, *ibid.*, p. 25.

la prééminence d'une vision optique face à la proximité tactile des classiques ¹⁰⁷ et marquera l'œuvre du cinéaste d'une « référence plus évidente au sujet connaissant comme facteur constituant de la perception » ¹⁰⁸. Ainsi le plan 15 de la séquence analysée ici, où la caméra, dans un mouvement arrière, s'éloigne de Lola : « d'une vision du monde surtout objective (le spectateur assiste ici) à une vision plutôt subjective » où le regard affirme son autorité et marque son point d'ancrage.

Chez Ophuls, le monde ne répond donc pas à une vérité absolue mais bien relative, chaque point de vue participant de cette vérité. Par conséquent, l'objectivité pour l'homme est impossible selon Ophuls puisqu'elle serait celle d'une vision parfaite où rien ne demanderait à être complété.

Mettant en résonance les divers angles possibles jusqu'à modifier la coloration psychologique d'un même plan et obtenir la vision en rond dans *Lola Montès*, mais sans jamais caractériser et incarner le point de vue de ses images pour autant, l'œuvre de Max Ophuls raconte alors l'histoire idéale d'une vision dépourvue de centre.



Chez Ophuls, le regard affirme son autorité et marque son point d'ancrage (photogramme extrait du plan 15 de *Lola Montès*).

¹⁰⁷ « Riegl fait en effet état des “lois optiques” concernant la relativité de la couleur à distance, lorsqu'il est amené à distinguer la polychromie du colorisme, la première liée à une vision de près, haptique, la seconde à une vision de loin, optique », Roque Georges, *Ibid.*

¹⁰⁸ **Roque** Georges, *Cinéma et peinture. Approches, op. cit.*, « Couleur et mouvement », p. 25.

De cette ambiguïté temporelle au sein de ses images à cette vérité démultipliée d'une infinité de regards, le cinéma de Max Ophuls témoigne d'une tonalité morale profondément baroque. Le temps se dédouble, le regard s'éclate et se réfracte et c'est la réalité toute entière qui est devenue miroir.

Et Claude-Gilbert Dubois de conclure ici qu'en « définitive, le baroque (se caractérise) par deux figures complémentaires. La première est constituée par le principe unitaire, qui engendre un mode de pensée qui fait de l'unité le centre et le sommet de toute organisation. (...) Parallèlement, s'inscrit en creux dans cette figuration un autre principe, celui de la dualité, de la rupture ou de la faille : cet univers organisé est un univers fermé, circonscrit par des limites hors desquelles on bascule dans un ordre autre »¹⁰⁹.

II. La transparence interdite : la modernité d'un cinéaste

Lorsqu'il met sur le même plan réalité et perception subjective, le cinéaste refuse d'identifier le cinéma à la représentation d'une prétendue essence des choses. Relative, la réalité est multiple et elle ne saurait être justement exprimée dans un cinéma qui reproduit simplement ce qu'il voit, sans se manifester et déplacer le point de vue au sein de ses images. La place de Max Ophuls au sein de l'histoire du cinéma et des différents courants qui l'ont traversé se pose donc ici.

Aussi, si dans sa volonté de définir le style du cinéaste, l'axe de cette recherche s'est situé dans une confrontation entre art classique et art baroque en peinture, le but de ce dernier point est de déplacer l'analyse sur le terrain du cinéma et de considérer l'œuvre du cinéaste avec les termes du cinéma : selon une tension entre *classique* et *moderne* donc.

¹⁰⁹ « Les binômes “Renaissance-maniérisme” et “baroque classicisme” », extrait de l'article « Baroque » de l'Encyclopaedia Universalis rédigé par Claude-Gilbert Dubois, Pierre-Paul Lacas, Victor-Lucien Tapié.

1. A propos de la *continuité* : Ophuls et le contre-courant rythmique

Les différents découpages des séquences analysées ont permis un constat quant au style de Max Ophuls : un écart de rythme entre des *plans mobiles, longs, voire très longs* (supérieur à 5 minutes dans *La Ronde*) et des *plans fixes, courts, voire très courts* (sous la seconde dans *Le Plaisir* et *Lola Montès*)¹¹⁰. Afin de déterminer la pertinence et l'enjeu de Max Ophuls dans l'histoire du cinéma, il convient donc de mettre en comparaison certaines des données de cette annexe avec celles d'autres cinéastes contemporains de ces films.

Les données du tableau qui figure ci-après ont été relevées sur le site *cinematics.lv*. Les cinéastes mentionnés dans ce tableau sont des figures majeures de la période dite *classique* du cinéma dans laquelle se situe l'œuvre de Max Ophuls. Si la mobilité de la caméra n'est clairement pas la marque de fabrique de ces films, la question du découpage en revanche y est primordiale. Aussi les données évoquées dans ce tableau sont-elles toutes relatives à la durée et au nombre de plans.

¹¹⁰ Respectivement 0.3" et 0.7" toujours d'après les données de l'annexe 2.

	<i>Scarlet street</i> Fritz Lang (1950)	<i>Le casque d'or</i> Jacques Becker (1952)	<i>Les hommes préfèrent les blondes</i> Howard Hawks (1953)	<i>Mais qui a tué Harry ?</i> Alfred Hitchcock (1955)
Durée moyenne des plans (sec)	10.7	8.2	10.4	8.5
Durée du plan le plus long (sec)	110.3	71.2	93.2	88.7
Durée du plan le plus court (sec)	0.3	0.6	0.3	0.7
Nombre total des plans	557	693	517	686

Si l'histoire veut que la modernité au cinéma débute entre la toute fin des années 50 et le début des années 60, Max Ophuls serait donc un cinéaste dit classique de son époque. Pourtant, les données du tableau qui précède et celles présentes en annexe 2 mises côtés à côté, ce dernier se démarque nettement des cinéastes de son époque. En offrant à eux tous une moyenne de nombre de plans quasiment deux fois supérieure à celle de Max Ophuls (608 plans contre 322 dans la quadrilogie française du cinéaste) et une longueur de plans deux fois inférieure à la sienne (9.12" contre 18.12" chez Ophuls), le cinéaste se distingue par la *longueur* de ses plans.

De cet écart qui le sépare de ces autres réalisateurs, c'est alors un principe de *continuité* propre au découpage du cinéma classique qui est remis en cause ici et qui vient questionner la place de Max Ophuls dans l'histoire du cinéma.

Apparu aux Etats-Unis avec Griffith et son long-métrage *Naissance d'une nation* réalisé en 1915, le cinéma classique, tel qu'il a été défini par les théoriciens

du cinéma, se caractérise par un montage « invisible (des plans, qui n'a) pas d'autre but que d'analyser l'événement selon la logique matérielle ou dramatique de la scène »¹¹¹. « C'est dans un dialogue par exemple, la prise de vue alternée selon la logique du texte, de l'un ou l'autre interlocuteur »¹¹².

Selon une vision pragmatique et rationnelle issue du modèle aristotélicien qui voulait que le récit s'organise en trois unités fondamentales de temps, de lieu et d'espace et réponde à un schéma narratif clair (nœud, péripéties, résolution), le cinéma classique est un style cinématographique qui se subordonne à son action et qui trouve son fondement dans l'événement. Chez lui, la trame narrative y est donc placée au premier plan.

La notion de *continuité* ici n'est alors pas à comprendre selon la longueur des plans, mais par rapport à la *cohésion* du découpage des plans et à la *fluidité* d'un montage dit *transparent*, qui garantit la compréhension et l'intelligibilité narratives et spatio-temporelles du film. Se devant d'amener naturellement et *clairement* les événements au spectateur, dialogues et acteurs constituent donc ici le cœur de l'image et imposent la figure du champ/contre-champ comme articulation principale des différents plans qui la composent.

En privilégiant les longueurs de plans, Max Ophuls bouscule donc la tradition du cinéma classique. Au découpage rationnel et descriptif des plans courts, il privilégie le montage dans le plan qui s'éternise : la *continuité* est bien là chez Ophuls mais le terme ne signifie plus la même chose. S'écoulant désormais dans le temps, la figure du plan a cessé de répondre au principe maître de la succession et c'est toute l'histoire qui s'en retrouve ralentie et contrariée dans son développement.

Partant, le schéma classique est renversé puisque la scène cinématographique ne s'articule plus autour du dialogue et des acteurs mais que ce sont les dialogues et les acteurs eux-mêmes qui sont intégrés dans la durée de la

¹¹¹ Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p. 64.

¹¹² *Ibid.*, p. 73.

scène. La distinction de Max Ophuls avec le cinéma de son époque semble alors se faire dans la *négation du rythme* propre au cinéma classique.

Ainsi, s'il peut être objecté ici que des plans fixes courts subsistent dans le cinéma d'Ophuls qui peuvent le rapprocher de ces mêmes cinéastes classiques, la recherche menée à travers ce mémoire a su montrer que même lorsque de tels plans persistaient chez Ophuls, tout était toujours fait pour les remettre en question : constamment un élément visuel vient parasiter l'image et entraver la clarté du récit. L'œuvre de Max Ophuls est donc tout sauf *transparente* dans son découpage.

2. Le refus du *spectacle* : le ciné-musée d'Ophuls

Outre ce contre-courant rythmique du cinéaste vis-à-vis du cinéma classique, l'insistance appuyée du cadre chez lui exprime elle aussi l'écart fondamental qui le sépare du style hégémonique de son époque. En faisant toujours remarquer les bords de son image à son spectateur et en soulignant toujours son encadrement, c'est l'expression claire et sans contrainte de la seule narration que refuse Ophuls.

En effet, dans son ouvrage intitulé *The Classical Hollywood Cinema – Film Style and Mode of Production to 1960*¹¹³, David Bordwell a montré que le style cinématographique classique et hollywoodien, parce qu'il était fondé « sur les nécessités narratives liées à la catégorie de personnage, avait produit une écrasante majorité de plans “centrés” – c'est à dire n'utilisant pas ou très peu les bords du cadre »¹¹⁴. « Like the shot, the Hollywood sequence is more a narrative entity than a material one »¹¹⁵. »

A cette remarque, s'il pourrait être objecté que bien souvent la caméra chez Ophuls effectue un mouvement d'accompagnement des personnages et répond alors au principe de centrage narratif tel qu'il apparaît dans le cinéma classique

¹¹³ Routledge Editions, London, 1994.

¹¹⁴ Aumont Jacques, *L'œil interminable*, *op.cit.*, p. 122.

¹¹⁵ « Comme le plan, la séquence hollywoodienne est plus une entité narrative qu'une entité matérielle. », David Bordwell, *The Classical Hollywood Cinema*, *op. cit.*, p. 61.

(ainsi les premiers plans de *Le Plaisir*, *Madame de ...* et *Lola Montès* par exemple où la caméra suit le déplacement des personnages dans le cadre), l'insistance hautement réflexive du cadre marque ici une réaction évidente à ce style cinématographique qui interdit toute identification catégorique entre le cinéaste et le cinéma classique. Avec *Lola Montès*, Ophuls ira même encore plus loin : en faisant apparaître ses personnages de par derrière la caméra au plan 15 de la séquence et en jouant à trois reprises sur les apparitions de cette couronne sur le premier plan de l'écran, le cinéaste marquera la frontière du quatrième mur qui sépare irrémédiablement le spectateur du film.

Ainsi, si un doute pouvait encore subsister, la très forte mobilité en présence dans le cinéma d'Ophuls ainsi que l'utilisation significative de la couleur dans *Lola Montès* finissent-elles d'exprimer la rupture classique. En refusant de braquer unilatéralement et de pied ferme sa caméra sur ce qu'il *faut* voir et en envahissant son écran par la couleur et l'apparition de belles images, Ophuls détourne le sujet du « spectacle » à contempler. Car « nul mieux que le cinéma à l'âge classique – celui que Astruc condamne car « spectacle » – n'a illustré ce corps-à-corps violent où les corps sont effacés presque entièrement au profit de tout œil, d'un tout regard, d'un tout voir »¹¹⁶.

A travers la recherche permanente du mouvement au sein de son cinéma et la mise en place d'un discours pictural qui questionne sans cesse son dispositif, c'est bien contre ce « tout voir » et cette dimension spectaculaire du cinéma classique qui absorbe le spectateur dans le nœud de son histoire que Max Ophuls s'oppose. Avec lui, un tout autre crédo devait s'imposer au cinéma : non pas montrer au spectateur *ce qu'il faut voir* mais *faire voir* le spectateur. Et avec René Passeron, de préciser ici que « le pictural est lié à la conduite du peintre plus qu'à sa vision du monde, à sa main plus qu'à son œil »¹¹⁷ et que *voir* c'est *faire voir*, et

¹¹⁶ De Kuyper Eric, *Cinéma et peinture. Approches*, op. cit., p. 168.

¹¹⁷ Passeron René, « Sur l'apport de la poïétique à la sémiologie du pictural », *Revue d'esthétique* 1976-1, Peindre, p. 60.

faire voir c'est faire des *gestes*.

La caméra se meut et le ciné-musée d'Ophuls promène alors le regard de son spectateur le long de ses tableaux cinématographiques. De la peinture au cinéma, la visite active du musée s'est ainsi substituée au spectacle aveugle du cinéma classique. La *transparence* est désormais interdite et c'est vers autre chose que devait tendre le cinéma d'Ophuls.

3. Ophuls et le *hiatus moderne*

Si toute détermination du terme *moderne* s'avère complexe ici et pourrait faire l'objet d'une toute autre recherche, il semble toutefois que l'une des caractéristiques fondamentales de la modernité au cinéma soit la suivante : le refus fondamental de toute vraisemblance absolue. « Aussi, pour différents qu'ils aient été les uns des autres les innovateurs du cinéma moderne, de Rossellini à Godard, de Bresson à Resnais, de Tati à Antonioni, de Welles à Bergman, sont ceux qui désolidarisaient radicalement leur art du modèle théâtral-propagandiste, omniprésent au contraire dans le cinéma classique ¹¹⁸. »

En effet, à l'instar des histoires qu'elle raconte, la modernité cinématographique a marqué une rupture formelle dans l'histoire du cinéma. Désormais, la coupe tranchante du cadre était visible et c'est la mise en scène elle-même qui allait se donner à voir au regard du spectateur, jusqu'à parfois même la mise en souffrance totale de la narration.

En insérant par exemple des éléments méta-narratifs (des références psychanalytiques) à l'intérieur du discours cinématographique, jusqu'à la destruction visible de la pellicule à l'écran, *Persona* de Bergman (film majeur de la modernité réalisé en 1966), illustre très bien cette *dysnarrativité* en jeu avec la modernité.

Plus encore : du montage visible et fragmenté qui déconstruit le réel au

¹¹⁸ **Daney Serge**, *La Rampe*, Editions Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1983, p. 171-176.

montage raréfié dans le plan, la forme cinématographique ici ne répondait plus à un schéma précis, si ce n'est à l'infinité de ses possibilités : ainsi « le seul grand problème du cinéma (...) semble être où et pourquoi commencer un plan et où et pourquoi le finir ».

Figure emblématique de la modernité cinématographique, le cinéaste franco-suisse Jean-Luc Godard, auteur des propos qui précèdent¹¹⁹, illustre parfaitement l'hésitation en jeu à cette époque. Avec un total de 460 plans dans *A bout de souffle* (1960) contre 176 dans *Le Mépris* (1963), son œuvre témoigne d'un style cinématographique qui oscille entre la brièveté du plan et sa longueur. Moins qu'une simple négation du cinéma classique, c'est donc dans le passage permanent d'un style cinématographique à son contraire et dans le questionnement de son dispositif que se définit la modernité au cinéma.

Si bien sûr il serait faux de dire que toute narration a disparu dans le cinéma de Max Ophüls – les passions se déchirent et les tragédies résonnent encore dans toute son œuvre – force est de constater cette même tension permanente au sein de l'œuvre du cinéaste qui sans cesse va d'un style à son contraire et résiste toujours à la simple continuité narrative. Entre le *court* et le *long*, le *mobile* et l'*immobile*, le *centrement* et le *décentrement* : Max Ophüls témoigne de la profonde modernité de son art qui sans cesse travaille son dispositif cinématographique et manifeste sa présence à l'écran, contre le refus de toute vraisemblance classique.

De la peinture au cinéma, la rupture *classique* du cinéaste est totale : l'auteur persiste à signer son œuvre.

¹¹⁹ Propos relevés dans *Histoire(s) du cinéma*.



En mettant en scène son propre dispositif et en mouvant sa caméra, Max Ophuls affirme sa présence au spectateur et rompt la transparence classique (photogramme extrait de la séquence d'ouverture de *La Ronde*).



De la peinture au cinéma, le contact avec la matière première est préservé et le mouvement de la caméra supplée alors le geste de la main. (photogramme extrait de *Madame de ...*).

CONCLUSION

S'agissant d'évaluer l'influence assumée de la peinture au sein de l'esthétique cinématographique de Max Ophuls et donc de retrouver la peinture à *l'intérieur* du cinéma, la démarche analytique au cœur de cette recherche est apparue de façon évidente et nécessaire à toute argumentation. Par ailleurs, si le cinéaste refusait toute théorisation de son cinéma, il a semblé que partir de l'analyse de ses films pour parvenir à une certaine compréhension de son œuvre ne témoignait pas d'un manque de respect envers la volonté du cinéaste mais permettait au contraire d'établir une pensée honnête et légitime face à une œuvre cinématographique fascinante et malheureusement encore trop peu connue du public à ce jour.

A propos du *pictural* dans le cinéma de Max Ophuls à présent. Parce qu'elle est une figure phare du recoupement entre ces deux champs artistiques, la figure du *plan* est apparue comme un lieu d'analyse très riche pour établir la réflexion ici. Aussi, afin de permettre l'application du terme *pictural* à l'art cinématographique, l'étude engagée se devait de développer une méthode suffisamment complète et détaillée des films convoqués afin de permettre une mise en comparaison entre le *cinéma* et la *peinture*, le *plan cinématographique* et le *tableau*. En relevant, à l'échelle d'une séquence par film, des informations de natures diverses toutes relatives à l'esthétique du cinéaste, un certain style et un certain champ lexical se sont ainsi manifestés qui ont pu entrer en résonance avec ceux de la peinture et de son histoire, telle que l'a constitué Heinrich Wölfflin.

En premier lieu, le constat d'une tension stylistique entre des *plans mobiles*

et des *plans fixes* a ainsi permis d'introduire à juste titre la peinture dans l'œuvre du cinéaste. En assimilant le plan fixe à ce *tableau* dont parle Ophuls lorsqu'il s'adresse à son costumier, c'est donc contrairement au *mouvement* que la *picturalité* a d'abord été envisagée en amont de cette recherche.

Mais si cette *picturalité*, bien qu'évidente dans la composition des plans fixes, a d'abord pu paraître simple aux yeux du spectateur et renvoyer au sens le plus plat du terme, la *picturalité* en jeu avec le cinéma de Max Ophuls s'est finalement révélée plus complexe. A travers une composition rigoureuse de sa scénographie et la théâtralisation d'un décor devenu infinité de *cadres*, le *tableau* ophulsien a pu s'ouvrir au déplacement de la caméra. Désormais *mobile*, c'est alors une toute autre impression qui apparaissait à l'écran.

Entre *immobilité* et *mobilité*, *peinture*, *théâtre* et *cinéma*, le terme de *picturalité* semblait donc faire défaut à l'issue de la première partie : une redéfinition devait donc avoir lieu et c'est dans l'histoire de l'art qu'elle devait se trouver. Plus précisément, à l'intérieur d'une période de l'histoire de l'art où la question de la représentation du mouvement était en jeu au sein des tableaux : l'art classique du XVI^e siècle et l'art baroque du XVII^e.

Moins qu'une vague évocation ou ressemblance quelconque au *tableau en général*, c'est alors une intention particulière, un certain esprit artistique, caractérisé par des principes précis, que le qualificatif *pictural* a désigné ici : celui du peintre baroque.

Contre l'immobilisme des formes et l'objectivité du style *linéaire* classique, le style *pictural* baroque est apparu au plus près de l'idée du mouvement et du sujet. En effet, dans sa recherche effrénée de dynamiser l'image de l'intérieur et de soumettre l'objet de la représentation à son point de vue et sa relativité, ce courant en peinture a été celui d'une remise en question de la clarté et de la stabilité classiques au sein du tableau.

C'est ainsi que la mise en parallèle des différents concepts de l'historien Wölfflin et des films de Max Ophuls a permis en deuxième partie de cette

recherche de mieux définir l'adjectif qualificatif du sujet et de questionner les enjeux esthétiques impliqués par le style du cinéaste. Depuis l'esthétique, c'est alors l'éthique qui est apparue au raisonnement, dévoilant que toute recherche formelle au sein de l'art était nécessairement porteuse d'un discours moral.

Sous le regard attentif de ces principes fondamentaux de l'histoire de l'art, l'œuvre de Max Ophuls s'est ainsi révélée pleinement *picturale* et s'est dès lors démarquée de toute détermination *classique*. Partant, c'est la place de ce cinéaste des années 50 (période de réalisation des films du corpus) au sein de l'histoire du cinéma qui s'est posée et ce sont les termes mêmes du sujet qui se sont déplacés sur un autre terrain.

« Sensible à la complexité de l'existence, à la ténacité des êtres fragiles et à l'indifférence des uns, Max Ophuls éprouve un sentiment d'indécence à fabriquer la vie. L'art doit être autre, difficile, quoiqu'accessible, donc complexe ¹²⁰. » Remettant en cause la clarté du monde au nom de l'existence, le cinéaste se refuse à identifier le cinéma avec la fausse simplicité d'un regard transparent sur l'essence des choses.

Par une redéfinition baroque de son espace et une utilisation subtile de la peinture dans son art, le cinéaste s'emploie alors à la création d'un cinéma devenu langage. La caméra se manifeste et le regard se meut. Et c'est bien là toute la différence entre l'art classique et l'art baroque : le premier représente la chose en soi alors que le deuxième la représente pour soi ¹²¹.

Moins que d'un retour en arrière ou la marque d'une régression, la présence et l'influence de la peinture au sein de ce cinéma témoignent donc d'une construction de style de la part du cinéaste et d'une volonté de sans cesse travailler le dispositif cinématographique de l'intérieur. Tel un metteur en scène de mises en scène, Max Ophuls revendique la matière première de son art et témoigne alors de la profonde modernité de son cinéma.

¹²⁰ **Audibert** Louis, *Cinématographe n°33*, op.cit., p. 3.

¹²¹ **Wölfflin** Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 28.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles spécifiques sur Max Ophuls

ANNENKOV Georges, *Max Ophuls*, Editions Le Terrain Vague, 1962.

AUDIBERT Louis, « Max Ophuls et la mise en scène », *Cinématographe n°33*, « *Le cinéma de Max Ophuls* », décembre 1977.

BITSCH Charles, « Le dossier de presse de *Lola Montès* », *Cahiers du cinéma n° 55*, janvier 1956.

GUERIN William Karl, *Max Ophuls*, Editions Cahiers du cinéma, Collection « Auteurs », 1988.

HELLIO Jean-Michel, *Le Théâtre à l'écran*, « La circularité comme enjeu d'une théâtralité baroque chez Max Ophuls », *CinémAction n°93*, Editions Corlet-Télérama, 1999.

OPHULS Max, *Souvenirs*, Editions de la Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Cinémathèque Française, 2002.

PINOTEAU Claude, extrait du scénario de tournage de *Lola Montès*.

SERVOIS Julien (sous la direction de), *Analyse d'une œuvre : Lola Montès*, avec la collaboration de Eric Dufour et Laurent Jullier, Editions Vrin, 2011.

Ouvrages et articles sur les rapports entre peinture et cinéma

AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Nouvelles Editions Séguier, Paris, 1995.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions Cerf-corlet, 2002.

BELLOUR Raymond (dir.), *Cinéma et Peinture. Approches*, PUF, Paris, 1990.

BONITZER Pascal, « Décadrages », in *Théories du cinéma*, VII. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, textes réunis et préfacés par Antoine de Becque, 2^e édition 2004.

LINDSAY Vachel, *The Art of Moving Picture*, Tredition Classics Editions, 2011.

ROHMER Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Ramsay Poche Cinéma, Union Générale d'Editions, Paris, 1977.

VIATTE Germain, *Peinture, Cinéma, Peinture* (catalogue d'exposition), Editions Hazan, Paris et la Direction des Musées de Marseille, 1989.

Ouvrages et articles génériques sur le cinéma

BAZIN André, *Orson Welles*, Editions Cahiers du cinéma, Paris, 1998.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions Cerf-corlet, 2002.

BORDWELL David, *The Classical Hollywood Cinema*, Routledge Editions, 1998.

DANEY Serge, « La Rampe (bis) », *La Rampe*, Paris, Editions Cahiers du cinéma / Gallimard, 1983.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Editions du Cerf, Paris, 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, Editions Payot, Paris, 1976

Ouvrages et articles génériques sur l'histoire de l'art et la théorie de l'art

ALBERTI Leon Battista, *De Pictura*, Editions Allia, Paris, 2007.

ARNHEIM Rudolf, *Power of the Center - A Study of Composition in the Visual Arts*, 20th Anniversary Edition, 2009.

BAZIN Germain, *Destins du baroque*, Editions Hachette, 1968.

DELAUNAY Robert, catalogue d'exposition, *Robert Delaunay*, Orangerie des Tuileries, 1976.

GOMBRICH Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Edition de poche du Phaidon. Paris, 2006.

LECOQ Anne-Marie, « Cadre et rebord », *Revue de l'art* 26, 1974.

MARIN Louis, « Du cadre et du décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Hors-cadre*, 2, 1984.

MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Editions Hermann, Paris, 1972.

PASSERON René, « Sur l'apport de la poïétique à la sémiologie du pictural », *Revue d'esthétique* 1976-1, *Peindre*.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, publié sous la direction de Anne Souriau, Editions PUF, collection Quadrige Dicos poche, 3ème édition 2010.

WOLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art « Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne »*, Collection Idées / arts, Editions Gallimard, 1952.

Ouvrages génériques de philosophie

BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle*, PUF, 1ère édition : 1919. 6ème édition « Quadrige », 1999.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Editions de minuit, 1985, Collection « Critique ».

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Editions de minuit, 1985, Collection « Critique ».

NIETZSCHE Friedrich, « Humain Trop Humain », Editions Le Livre de Poche, Collection Classiques de la philosophie, 1995.