

Université de Montréal

Le contrat du peintre
L'interartialité comme réflexivité dans le cinéma de Peter Greenaway

par
Marie Claude Mirandette

Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en Études cinématographiques

Août 2012

© Marie Claude Mirandette 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le contrat du peintre
L'interartialité comme réflexivité dans le cinéma de Peter Greenaway

Présenté par :

Marie Claude Mirandette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello, président-rapporteur
Olivier Asselin, directeur de recherche
Serge Cardinal, membre du jury

Naturalism is based on a lie. Why try to be natural in what is a totally artificial environment? Be artificial, and that becomes natural.

Robert Wilson

Résumé

Ce mémoire explore la place de l'interartialité, des relations entre les arts, dans le cinéma de Peter Greenaway, et les fonctions qu'elle y remplit. À l'occasion de l'analyse de deux films qui centralisent la figure du peintre et la forme du contrat - *The Draughtsman's Contract* et *Nightwatching* – et prenant comme point de départ théorique les travaux de Walter Moser, nous identifions et analysons quelques-unes des relations interartistiques à l'oeuvre dans ces films, pour montrer que la mise en relation des arts de la peinture, du théâtre et du cinéma, dans leurs rapports biartistiques et pluriartistiques, constituent la trame fondamentale des films de Greenaway, dans une « interartialité non hiérarchique ».

Nous concluons que le recours au dialogue interartistique permet au cinéaste d'esquisser, en filigrane, une posture critique sur l'art et l'artiste, une « théorie de l'art », par laquelle il exprime un point de vue sur le rôle et le statut de l'artiste au sein de la société.

Mots clés : cinéma, peinture, théâtralité, intermédialité, interartialité, Peter Greenaway

Abstract

Taking its theoretical starting point from the work of Walter Moser in interartiality, this thesis explores the place and function of interartiality (relationships between the arts) in the cinema of Peter Greenaway. *The Draughtsman's Contract* and *Nightwatching*, two films that focus on the figure of the painter and the form of the contract, are examined for the purpose of identifying and analysing some of the interartial relationships at work in them and thereby demonstrating that the interconnecting of painting, theatre and cinema in bi- and pluri-artial relationships constitutes a basic framework of “non-hierarchical interartiality” in Greenaway’s films.

The conclusion is reached that reliance on interart dialogue allows the filmmaker to assume an implicit critical stance in regard to art and the artist – a “theory of art” that expresses a point of view on the artist’s role and status in society.

Keywords: cinema, painting, theatricality, intermediality, interartiality, Peter Greenaway

TABLE DES MATIÈRES	
Résumé	iv
Abstract	v
Tableau des matières	vi
PROLOGUE	vii
INTRODUCTION	1
1. L’interartialité comme cadre méthodologique	6
1.1 L’interartialité selon Walter Moser	7
1.1.1 La tradition de l’interartialité ou le « classicisme interartiel » selon Moser	8
1.1.2 Le site romantique	9
1.1.3 Le site de la remédiation filmique de la peinture	11
1.2 Ce que permet le texte de Moser	17
2. <i>The Draughtsman’s Contract</i> ou comment les rapports d’interartialité peuvent éclairer la compréhension d’un film	20
2.1 Le récit du film	21
2.2 Le film et son langage	24
2.3 Le nœud de l’intrigue	31
2.4 Égarement et aveuglement du dessinateur	42
2.5 De l’aveuglement revisité	48
2.6 Économie, socialité, technicalité et esthétique du dessin	52
2.7 Cinéma et théâtre	61
2.8 Pistes interprétatives	66
3. L’œil de Rembrandt : <i>Nightwatching</i> à la lumière de l’interartialité	76
3.1 Le récit du film	78
3.2 Un tableau et son peintre au cœur de l’intrigue	81
3.2.1 Un peintre prénommé Rembrandt	81
3.2.2 La ronde de quoi?	84
3.3. Un cinéaste et son hypothèse : meurtre dans un tableau hollandais	96
3.3.1 L’hypothèse greenawayenne ou <i>La Ronde de nuit</i> comme CSI	97
3.3.2 L’artiste comme marginal	102
3.4 Le film et son langage	105
3.4.1 Un prologue prémonitoire	106
3.4.2 La vie comme une pièce de théâtre	112
3.4.3 Le nœud de l’intrigue ou quand tout bascule pour le peintre	116
3.4.4 Théâtre, peinture et arts de la représentation	119
3.5 L’argent, le sexe, la conspiration et l’art (variations sur les mêmes thèmes)	127
3.6 Pistes interprétatives	130
3.7 L’art comme acte subversif	135
CONCLUSION	137
ÉPILOGUE	141
MÉDIAGRAPHIE	144
FILMOGRAPHIE	155
ANNEXE (images)	156

Prologue

Il y a quelque chose d'arrogant chez les artistes qui prétendent très didactiquement s'adresser à tout le monde et dicter à chacun sa conduite. Pour ma part, je fais des films pour moi, en comptant sur le fait que les spectateurs de ces films et moi partageons, en cette fin de XX^e siècle, une même culture, une éducation semblable. De ce fait, les idées que je manipule vont correspondre à certaines préoccupations des spectateurs. Mais je crois que la pop-music ou la télévision sont des médias plus appropriés que le cinéma pour transmettre un message social ou politique. Si responsabilité sociale il y a, elle consiste pour moi à utiliser la position privilégiée que j'occupe, c'est-à-dire la possibilité de faire des films, pour montrer à quel point le cinéma peut ou pourrait être un moyen d'expression extraordinairement riche. Cela revient à essayer de faire pressentir quelles sont les possibilités non explorées du cinéma.

Peter Greenaway
Strasbourg, le 8 avril 1995
(Cieutat et Flecniakoska, p. 7).

Aborder la vaste question de l'interartialité dans le cinéma de Greenaway, de même que celle des sources de cet artiste qui n'a de cesse de s'amuser à multiplier les influences et à brouiller les pistes entre le réel et le fictif dans le but avoué de visiter « les possibilités non explorées du cinéma », serait un projet hors d'atteinte tant son œuvre, protéiforme et pluridisciplinaire, est d'une densité abyssale. Dans le cadre de cette recherche, on a eu tôt fait de constater à quel point les sources et, qui plus est, les relations qui les lient sont réfléchies, travaillées, tout autant que riches, nombreuses et diversifiées¹. Comme le notait Karine Bouchy à propos de l'un des plus célèbres films de Greenaway : « Il n'y a donc pas une source à la base de *Prospero's Books*, mais un écheveau composé de matériaux hétérogènes. Cet assemblage, déjà, soutient la composition du film et témoigne – par le choix des matériaux tirés de l'histoire de la peinture, du théâtre, de l'architecture, de la danse et de l'écriture – d'une volonté de puiser dans l'histoire de

¹ Ce dont il est pleinement conscient lorsqu'il dit : « J'essaie de faire un cinéma référentiel, très enraciné culturellement, qui présente des images mûrement conçues, lesquelles fonctionnent sur les plans symbolique et allégorique, et qui en même temps présentent un contenu narratif, racontent une histoire. Le cinéma doit dépasser le stade du narratif. » Pillard 1991, p. 26.

l'art occidental au sens le plus large » (2004, p. 9-10). Cette appréciation s'applique, du moins le croyons-nous, à l'ensemble de l'œuvre de cet artiste, au cinéma comme dans les arts visuels, et même en matière de scénographie d'expositions et d'opéra. D'autant que l'œuvre de Greenaway opère le plus souvent par échos et références aux œuvres du passé – les siennes et celles des autres –, par associations multiples à diverses médiations passées et contemporaines – peinture, théâtre, danse, littérature, mais aussi télévision, cinéma et même nouveaux médias –, comme le notait déjà Alan Woods quand il écrivait :

I have tried to suggest, through the looseness of the categories or examples – how visual thought operates, in Greenaway in particular : through echoes and associations and reference at the same time as through what is immediate to the eye; through Baroque, emblematic, portemanteau images in which the pleasures of the text and the pleasure of the body – Greenaway's two inalienable delights – are simultaneously present, leading less to arguments that can be labouriously set out in order than to dense clusters of meaning, rhyme and metaphor. (1996, p. 36).

Aussi s'est-il très tôt avéré essentiel de délimiter notre champ d'étude afin de ne pas nous égarer dans ce véritable labyrinthe minotaurien. Dans ce mémoire, une exploration de quelques-unes des principales relations d'interartialité chez Peter Greenaway sera opérée en s'attardant plus spécifiquement à deux de ses films : *The Draughtsman's Contract* (1982) et *Nightwatching* (2008), soit la toute première fiction de Greenaway et, à ce jour, son dernier *opus*. Ce qui ne nous empêchera pas de glaner, ici et là, des exemples dans d'autres films.

Pourquoi ces deux films en particulier? Parce que leur sujet nous est d'emblée apparu très proche, un peu comme s'ils se faisaient écho, à 25 ans d'intervalle. Parce que les deux ont pour personnage central un peintre du XVII^e siècle, l'un fictif (M. Neville, dans *The Draughtsman's Contract*), l'autre réel (Rembrandt Van Rijn, dans *Nightwatching*). Parce que la question de la vérité en peinture, de la capacité de la peinture à montrer, à révéler la vérité, s'affirme comme

leitmotiv dans les deux œuvres avec, en aparté, un intéressant questionnement sur l'*imitatio* en art et sur le rôle de l'art et de l'artiste dans le tissu social. Enfin, parce que le second débute, en quelque sorte, là où le premier se termine : par l'aveuglement du peintre, réel ou fantasmé, par un groupe d'hommes cherchant à l'empêcher de voir, de dire, de représenter, de montrer ce qu'il a décelé, par le truchement de son art. Ce dont il sera question dans ce mémoire. Cet effet miroir entre les deux films, telle une pliure narrative, a été un élément qui nous a interpellée et incitée à choisir ceux-ci comme objet d'étude.

Un autre élément commun aux deux films – et essentiel à notre propos – réside dans le fait que ceux-ci réfléchissent à l'inscription de l'artiste dans la société, de même qu'à ses relations, complexes, avec les pouvoirs politiques et économiques. Nous croyons que ces éléments centralisent la forme du contrat et peuvent être lus comme des allégories de la condition du peintre au XVII^e siècle et, par extension, de celle du cinéaste à l'apogée du capitalisme. Pour toutes ces raisons, et d'autres qui ne manqueront pas d'apparaître en cours d'analyse, il nous a semblé légitime d'opérer cette sélection.

Enfin, à travers ces deux films et les rapports interartiaux qu'il y met en scène, Peter Greenaway exprime – du moins, le croyons-nous – une posture, une théorie de l'art, en particulier de la peinture comme art de représentation et d'illusion, de *mimésis*, mais aussi de *poïesis*. Il y esquisse une véritable théorie de la peinture et de l'art comme « contrat » (accord écrit) et « dépôt de relations sociales », pour reprendre les notions mises de l'avant par Michael Baxandall (1985). Cette théorie picturale est, par le recours à l'interartialité, appliquée au cinéma, médium par excellence de l'illusion et de la narration qui a pris, depuis le début du XX^e siècle, le relais de la peinture et de la photographie pour « raconter en images ».

Pour Greenaway, le cinéma est par définition un art traditionnel, beaucoup plus traditionnel que la peinture du XX^e siècle par exemple, justement parce qu'il est resté foncièrement attaché à sa fonction narrative. C'est comme si, pour Greenaway, le cinéma avait pris le relais de la peinture comme « art de la narration en images ». Aussi, dans la conception qu'il semble se faire de l'histoire des arts, le cinéma s'inscrit-il dans la grande histoire de l'art, ce qui légitimerait le recours répété qu'il fait – par le biais de nombreuses références intextuelles – à l'histoire de la peinture. Pour Greenaway, le cinéma semble un art moins ambitieux que la peinture (il dénigre d'ailleurs souvent le cinéma dans ses écrits et commentaires). Il n'a de cesse de critiquer la narrativité traditionnelle du cinéma, tout en appréciant la discursivité rhétorique (notamment allégorique) de la peinture. Paradoxalement, son cinéma reste éminemment narratif et propose même des histoires ciselées aux structures les plus classiques, suivant le schème aristotélicien de la tragédie en trois actes. Chez Greenaway, la peinture semble valorisée par rapport au cinéma, mais la littérature (le texte, le théâtre, l'écriture) est généralement plus valorisée que la peinture. Et le peintre, comme c'est le cas, on le verra, dans *The Draughtsman's Contract*, est bête, niais, prétentieux; ou alors aveugle, comme dans *Nightwatching*. À cela, il faut ajouter l'usage que Greenaway fait des nouvelles technologies, en particulier depuis *Prospero's Book*, et qui lui permettent de renouer avec la peinture et avec l'histoire de la peinture au-delà de l'histoire, courte et étroite, du cinéma.

Ainsi, malgré sa facture hautement artistique, le cinéma de Greenaway témoigne d'un profond attachement à la fonction narrative de ce médium, fonction qui fut longtemps associée à la peinture. C'est du moins le sentiment que nous avons et que nous tenterons de vérifier, dans ce mémoire, par l'analyse des rapports d'interartialité dans ces deux films du cinéaste.

Introduction

Dans ce mémoire, nous nous proposons d'analyser deux films de Peter Greenaway sous l'angle de l'interartialité. Cette approche nous a semblé pertinente compte tenu de la nature même des films retenus qui font la belle part aux citations artistiques, en particulier à la peinture et au théâtre. Plus que de simples citations, nous croyons qu'il s'agit d'un véritable dialogue entre les arts qui est établi par Greenaway, une véritable interartialité (au sens où l'entend Walter Moser). Dans les deux films retenus dans le cadre de cette recherche, le théâtre et la peinture sont les arts qui nous ont semblé les plus sémantiquement chargés et que nous avons choisi d'examiner, dans leurs rapports, biartials ou pluriartials, au cinéma.

Dans chacun de ces films, le personnage central est un peintre du XVII^e siècle : M. Neville, dans *The Draughtsman's Contract*, et Rembrandt Van Rijn, dans *Nightwatching*. Un peintre fictif pour le premier, un des grands maîtres de l'histoire de l'art pour le second. La structure du récit est très similaire puisque dans ces deux films, les artistes en question doivent remplir, contre rémunération, un contrat auprès d'un commanditaire : une série de 12 dessins proposant autant de vues du domaine de Compton Ansty pour Mme Herbert, dans le cas de Neville; un grand portrait de groupe représentant une compagnie de citoyens-miliciens d'Amsterdam, dans le cas de Rembrandt. Des œuvres dont le but premier est de montrer le statut social et économique de leur commanditaire, dans une volonté de laisser à la postérité une image positive de soi. Aux prises avec divers événements qui font d'eux les témoins involontaires d'actes criminels présumés ou avérés, les deux peintres deviendront gênants et l'on cherchera à les intimider, voire à les éliminer. Leur art de l'imitation se fait par trop révélateur et leur état de marginal, d'étranger au groupe qui les emploie, leur assure une indépendance d'esprit, un libre arbitre potentiellement dangereux. En cela, leur position et leur rôle sociaux sont similaires, sans compter la structure et la nature même des récits filmiques qui, nous le verrons, accentuent ces similarités.

Dans le cadre de ce mémoire, nous explorerons donc quelques-unes des principales relations interartistiques² mises de l'avant dans ces deux films de Peter Greenaway, ce qui ne nous empêchera pas de glaner, ici et là, au besoin, dans d'autres films du cinéaste.

Dans un premier temps, nous proposerons un résumé de la théorie de l'interartialité développée par Walter Moser dans un texte paru en 2005, théorie qui a renouvelé substantiellement le champ des études interartistiques en proposant de les articuler à l'aune de l'intermédialité, approche récente des études médiatiques introduite par Bolter et Grusin (1999). Cette approche renouvelée des études comparées, qui remontent aussi loin que l'Antiquité et furent largement ravivées par les théoriciens de la Renaissance (avec la question des *paragone* et de l'*Ut Pictura Poesis*, en particulier), présente l'avantage de penser l'interartialité comme matériau de base d'une archéologie de l'intermédialité, et non comme simple rapport d'influence d'un art sur un autre. Ainsi, la question de l'historicité des médias sera essentielle à notre propos puisqu'elle est fondamentale dans l'œuvre de Greenaway. Aussi, les films seront approchés afin de tenter de faire ressortir les éléments d'interartialité qui les composent.

Puis, le film *The Draughtsman's Contract* (1982) sera abordé à la lumière de cette approche. Il s'agit d'un film célèbre de Greenaway qui a fait l'objet de très nombreux commentaires et études. Aussi sa fortune critique est-elle imposante et nous y avons trouvé des pistes de réflexion intéressantes afin de nourrir notre analyse et étayer notre propos. L'appareillage méthodologique sera donc substantiel, et les références à cette fortune critique, nombreuses.

² Le terme est de Moser. Nous aurions préféré interartial à interartistique, mais puisque l'auteur a choisi interartistique, nous l'utiliserons.

Dans un troisième temps, le film *Nightwatching* (2008) sera discuté à partir des mêmes paramètres et à la lumière de l'analyse faite de *The Draughtsman's Contract*. La fortune critique de ce film, si l'on exclut les commentaires de la presse quotidienne et mensuelle, est nettement moins importante; aussi disposerons-nous d'un vaste champ pour mener une analyse plus empirique, certes, mais qui présente le défi d'un terrain encore quasiment vierge.

Dans ce mémoire, nous tenterons de dégager à quels types de relations interartistiques Peter Greenaway recourt dans ces deux films et à quelles fins il le fait. Convoque-t-il, comme c'est le cas de Derek Jarman dans *Caravaggio* – ainsi que le suggère Walter Moser – l'interartialité afin d'examiner les conditions de la peinture ou, comme c'est le cas de Jean-Luc Godard dans *Passion*, afin de montrer la médialité du film? Fait-il les deux? Autre chose? Quels sont les modalités et les objectifs de son utilisation de l'interartialité? Par ailleurs, on verra que Greenaway utilise souvent la mise en abîme dans ces deux films, ce qui est aussi le cas de Godard dans *Passion*. Les usages que fait Greenaway de ce procédé sont-ils de même nature? Répondent-ils à un même besoin, aux mêmes fins? Cela est-il lié d'une quelconque manière à la question interartistique? Aussi, nous pensons que la question de l'interartialité, chez Greenaway, est indissociable de la problématique du pouvoir, politique, économique ou artistique, et de la question des relations de genres, des rapports de classes ou de sexes³, ce que nous explorerons.

L'intuition à la base de cette recherche pourrait se résumer ainsi : Greenaway ne serait pas tant intéressé par la question de la re-médiation totale d'un médium par un autre (ce que Moser désigne comme le second type de relation possible entre deux arts) que par une

³ C'est le cas des deux films qui seront analysés ici, plus particulièrement de *The Draughtsman's Contract*, comme nous le verrons.

« interartialité non hiérarchique » plurielle (que nous désignerons comme « hypermédialité ») qui lui permet de glaner, à travers les divers arts qu'il convoque (en général : la littérature, le théâtre, la peinture (le dessin), la sculpture et la musique), ce qui, à un moment ou à un autre, sert le mieux son propos. En effet, les films de Greenaway dépeignent souvent des univers narratifs riches en littéralité, en théâtralité et en picturalité, détournant diverses formes d'expression au profit d'un « cinéma nouveau » qu'il veut « total » (et que certains n'hésitent pas à désigner comme *Gesamkuntswerk*, terme auquel nous préférons celui d'hypermédialité). Et c'est dans cette intention qu'il mobilise les divers arts au profit de la représentation cinématographique. Artiste polygraphe, Greenaway convoque la peinture, le théâtre, la littérature et même les nouveaux médias au profit de cette vision englobante (mais non totalitarisante), chaque partie contribuant au tout sans jamais se départir entièrement de sa nature propre au profit de l'œuvre suprême.

Au terme de cette analyse, nous tenterons de dégager ce que le recours à l'interartialité permet d'insuffler à ces deux films et comment le dialogue interartiel établi par le cinéaste lui permet d'esquisser, en filigrane, une posture critique sur l'art et l'artiste, une « théorie de l'art », si l'on peut dire, par laquelle il exprime un point de vue sur le rôle et le statut de l'artiste au sein de la société qui lui est contemporaine. Le statut et le rôle du peintre du XVII^e siècle, dans le cas de Neville et de Rembrandt, en même temps qu'une espèce d'allégorie du cinéaste – c'est-à-dire de Greenaway lui-même – s'inscrivant dans un courant de pensée ayant dominé le cinéma postmoderne depuis les années 1980. Aussi, pensons-nous que le rôle de la peinture et du peintre à l'âge classique font écho, chez Greenaway, à ceux du cinéma et du cinéaste à l'apogée du capitalisme et que cela ouvre sur la question, plus vaste, de la vraisemblance et de la vérité en art et de la représentation comme simulacre du monde.

1. L'interartialité comme cadre méthodologique

Cette recherche s'est dessinée à la lecture d'un texte de Walter Moser posant les bases de ce qu'il convient de désigner comme une nouvelle interartialité. Dans un premier temps, il s'agira de dégager les principaux fondements de cette approche à partir desquels notre analyse s'articulera. À ce texte de base se sont greffés quelques autres qui ont nourri, d'une part, la tradition de l'étude des rapports entre le pictural et le cinématographique et, d'autre part, celles des relations entre le cinématographique et la théâtralité. À cet égard, Moser présente l'avantage non seulement de renouveler la tradition de l'analyse comparée des arts, mais d'articuler plusieurs domaines artistiques de manière intéressante.

1.1 L'interartialité selon Walter Moser⁴

Le texte qui nous a inspirée s'inscrit dans un processus de réflexion (un *thinking through*, pour reprendre le terme de Moser) sur les relations entre les arts pour penser l'interartialité comme matériau de base d'une archéologie de l'intermédialité⁵. Pour y parvenir, l'auteur propose « d'explorer les liens entre la tradition des relations entre les arts (interartialité) et l'élaboration d'un nouveau concept d'intermédialité » (p. 69). Son hypothèse ? L'exploration théorique permet la relation (réelle, historique) entre les médias⁶. Réduit à sa plus simple expression, l'argument de base de Moser pourrait se formuler ainsi : « la relation entre les arts comporte toujours des enjeux intermédiatiques, même si ceux-ci ne sont pas explicités en tant que tels, étant donné que tout art inclut la médialité ».

⁴ Moser 2007, p. 69-92.

⁵ Puisqu'il y aurait antériorité de l'interartialité sur l'intermédialité.

⁶ Pour Moser, l'art se distingue du média « par les déterminations – par exemple la nature esthétique – qui lui assignent un champ plus étroit » (p. 69). Par ailleurs, il est intéressant de noter que c'est à l'occasion d'une étude d'un film de Greenaway, *Prospero's Book*, que Moser a esquissé sa théorie (Moser 2000).

1.1.1 La tradition de l'interartialité ou le « classicisme interartiel »

D'entrée de jeu, Moser définit l'interartialité comme « l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture » (p. 70). Moser situe ces interactions à trois niveaux, à savoir : celui de la production, celui de l'artefact lui-même (l'œuvre) et celui des processus de réception et de connaissance.

Dans la tradition classique remontant à l'Antiquité occidentale, la relation de type interartiel la plus connue et la plus documentée est sans conteste celle qui lie la peinture et la poésie, c'est-à-dire la littérature. L'étude fondamentale citée par Moser sur le *paragone* entre la peinture et la poésie est celle de Rensselaer W. Lee intitulée *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècle*. Lee y reprend une phrase célèbre d'Horace (*L'Art poétique*), « Ut Pictura Poesis Erit » qui établit cette comparaison entre poésie et peinture : « il en est de la poésie comme de la peinture ».

Moser dégage deux principaux types de relations possibles entre la peinture et la poésie à savoir :

- 1- relation d'égalité-réciprocité (notion de « Sister Arts ») qu'il reprend de Jean H. Hagstrum et qui est fondée sur une commune appartenance à une esthétique de l'imitation qui deviendrait le *tertium comparationis*;
- 2- préséance de l'un sur l'autre (Moser parler alors d'une relation de domination ou d'une « sororité inégale entre les arts »).

Ainsi, l'*Ut Pictura Poesis* serait à entendre, selon Moser, comme un champ d'interactions multiples et souvent conflictuelles entre peinture et poésie. Moser fait ensuite référence à un

ouvrage célèbre de Gottfried Lessing⁷ dans lequel l'auteur entend tracer des frontières claires entre ces deux arts. De Lessing, Moser retient essentiellement que :

- 1- la différence entre peinture et poésie est basée sur leur matérialité et sur leurs médias qui déterminent des modalités de représentation différentes ;
- 2- malgré cette différence radicale, elles sont subsumables sous les mêmes exigences esthétiques et peuvent produire le même effet (p. 72).

Pour Moser, cette différenciation entre la poésie et la peinture sur la base de leur matérialité (et non sur la base de leur esthétique) introduit implicitement une différenciation entre média et art, tout en établissant que tout art soit redevable d'une médialité spécifique⁸. Il s'agit d'un système binaire de type « inclusion / exclusion » qui crée nécessairement des zones grises, que Lessing désigne comme « Kunstgriffe » (tour de main, acte de prestidigitation), « qui sont autant de ruses utilisées par les artistes pour déjouer les contraintes médiales de chaque art » (p. 73). Moser croit que c'est en analysant ces zones grises, ces « kuntsgriffe », que l'on peut faire émerger la question de l'interartialité comme archéologie de l'intermédialité. Pour se faire, il choisit ce qu'il désigne comme « 2 sites féconds de carrefours entre les médias et les arts », soit le « site romantique » et le site de la « remédiation filmique de la peinture », qui nous intéresse tout particulièrement.

1.1.2 Le site romantique⁹

Évoquons très brièvement le premier de ces deux sites. Selon Moser, la révolution culturelle des romantiques est « un croisement entre le passé et l'avenir où des résidus prémodernes sont

⁷ *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie* paru en 1766.

⁸ Mais Moser ne précise pas davantage la nature de cette différenciation entre art et média (Cf. note 3).

⁹ P. 74 et suivantes.

réactivés pour dépasser une modernité en crise ou pour construire un monde en émergence » (p. 74). Ainsi, le romantisme est d'abord conçu comme une révolution esthétique. Moser renvoie aux travaux de Meyer Abrams, en particulier au livre *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953) qui postule qu'avec les Romantiques, on passe d'une théorie esthétique reposant sur l'imitation – qui est encore le dénominateur commun ou le « tertium comparationis » entre peinture et poésie – à une théorie esthétique reposant sur la capacité de créer de nouveaux mondes imaginaires. On passerait alors de la *mimèsis* – ou imitation du monde – à la *poiësis* – du verbe grec poiein qui signifie faire, fabriquer, donc d'une fabrication de mondes – de la représentation de la *natura naturata* (création de Dieu en tant que monde créé) à la *natura naturans* (création de Dieu en tant que pouvoir créateur). Il s'agit ici d'une importante mutation qui place l'acte créateur – et non l'objet créé – au centre de la théorie de l'art, laquelle mutation allant de pair avec un changement dans les relations interartistiques où la peinture comme « art-modèle » céderait la place à la musique.

Moser expose l'impact de cette mutation à l'aide deux cas d'étude : William Blake, le peintre-poète (*paragone* entre la peinture et la littérature) et E.T.A. Hoffman, l'écrivain-musicien (*paragone* entre la musique et la littérature). L'analyse de Moser suggère que ce qui, chez Blake, prend la forme d'une guerre entre deux modalités d'écriture – livre et rouleau – trouve chez Hoffmann son équivalent dans l'opposition entre la littérature (comme écriture et imprimé) et la musique (comme performance). Ainsi, selon Moser, Blake et Hoffmann prennent-ils une grande distance par rapport à ce qu'il désigne comme la « législation de Lessing ». Leur poétique et esthétique de la création *in situ* et de la performance ne respectent plus la codification classique des arts de Lessing. Leur articulation ne peut se faire qu'en créant un site d'interactions complexes entre au moins 2 arts. Conséquemment, selon Moser, ces deux artistes mettent en

scène l'émergence de la problématique intermédiaire et l'interartialité et « ce dispositif interartiel offre un accès privilégié à notre problématique » (p. 80).

On le constate, le « site romantique », qui visite essentiellement les rapports entre le textuel et une autre médiation – ici le visuel et le musical – est peu utile à notre propos. Aussi nous attarderons-nous davantage au second, soit celui de la remédiation filmique par la peinture.

1.1.3 Le site de la remédiation filmique de la peinture

À partir de ces exemples de l'émergence de l'interartialité au XIX^e siècle, Moser s'intéresse à la reprise de la peinture au cinéma, à la référence et à l'inclusion de la peinture dans le film, peinture qu'il conçoit comme « l'ancêtre » du cinéma. Moser affirme que : « Le film aime interagir et dialoguer avec son ancêtre, la peinture, que ce soit dans une relation de miroir intermédiatique, soit dans une mise en scène d'un *paragone* non exempt de rivalité, soit encore dans une réflexion métacritique sur sa propre médialité visuelle » (p. 82). Il note que, depuis quelques années, on assiste à un regain de ce « genre filmique » – les films sur la peinture – et énumère une dizaine de titres importants à l'appui. Il est d'avis que cette recrudescence « peut être interprétée comme un retour à la peinture. Le cinéma, en tant qu'art et média, se penche sur son propre passé pour l'interroger et l'explorer de diverses manières » (p. 83). À ce sujet, la question fondamentale pour lui serait : comment le cinéma re-médie la peinture? Ou comment il la reprend, reproduit, représente, réutilise, recycle, revisite, transpose, transcode¹⁰.

¹⁰ Comme le proposaient Jay Bolter et Richard Grusin (1999) dans leur ouvrage posant les bases de la théorie de la remédiation dont Moser s'inspire grandement dans cette analyse.

Moser se demande où, dans le schéma de Lessing opposant l'art spatial de la peinture à l'art temporel de la poésie, pourrait s'insérer le film? Il croit que le film est un cas de « transgression constitutive » puisqu'il intègre dans un même média les deux principes qu'a séparés Lessing. Il établit ainsi une similitude entre la notion de « Kunstgriffe » de Lessing et les « tours de passe » que les cinéastes utilisent pour établir la conversion de la peinture en film. Il expose rapidement quelques-uns de ces « tours » en évoquant divers films, avant de s'attarder à deux d'entre eux plus longuement: *Caravaggio* de Derek Jarman et *Passion* de Jean-Luc Godard.

D'abord, *Caravaggio* de Derek Jarman (1986). Sur le mode narratif, ce film en flashbacks raconte quelques épisodes de la vie du peintre italien baroque Michelangelo Merisi da Caravaggio, alors qu'il est sur son lit de mort. Moser pense que ce film est une « mise en scène de la peinture en tant que média » (p. 84) et qu'il « fait voir et souligne le soubassement médiatique de la peinture ». Aussi suggère-t-il que le film se fait média transparent :

[...] pour faire apparaître la médiation de la peinture sous tous ses aspects. Ce type d'intermédialité entre film et peinture permet à Jarman d'ouvrir l'écart, à l'intérieur de la peinture, entre art et média. Dans cette monstration, la peinture, en tant que média, s'avère dépasser de tous les côtés le tableau en tant qu'œuvre d'art. Le tableau n'est qu'une espèce de pointe d'un iceberg qui a un soubassement invisible dont l'étendue est infiniment plus grand que la pointe. Les procédés de re-médiation de Jarman ont pour effet de rendre ce soubassement visible. La médialité de la peinture y gagne de la concrétude, donc de l'opacité. Elle peut ainsi devenir objet de représentation filmique (p. 84-85).

Ainsi, au lieu de filmer un tableau, Jarman narrativise l'histoire du moment fertile qu'il a choisi de représenter. Pour sa démonstration, Moser s'attarde à la séquence de la séance de création du tableau de *David* (thème de David & Goliath) mettant en scène Caravaggio et son modèle favori, Ranuccio (entre autres). Il y aborde les aspects matériels (qu'il désigne comme matérialité), économiques, techniques (qu'il désigne comme technicalité, bien que le mot n'ait pas ce sens en

français), sociaux (qu'il désigne comme socialité) et institutionnels (qu'il désigne comme institutionnalité) de la peinture dont l'interaction constituerait, selon lui, l'essence du médium pictural.

À propos de la matérialité du film, Moser indique que le film insiste sur les matériaux du peintre (huile, pigments, etc.), ce qui, selon lui, tendrait à faire disparaître le tableau au profit de ses matériaux, d'autant qu'il multiplie les gros plans. Sur son économie, il attire l'attention sur les pièces d'or dont le peintre a besoin pour payer le modèle. En termes de technicalité, le film expose comment l'assistant de Caravaggio (Jerusalem) prépare les pigments, comment Caravaggio dispose ses modèles, les mesure, les transpose sur la toile, se sert de son pinceau, de ses doigts pour appliquer la peinture, etc. Tout cela montre ce que Moser désigne comme les « éléments techniques du médium peinture ». Il s'attarde ensuite à ce qu'il identifie comme la socialité du film, à savoir les relations de Caravaggio à ses modèles, issus pour la plupart des bas-fonds sociaux, ses relations dangereuses et dures avec ceux-ci dans lesquelles interviennent sexe, alcool et violence. Puis, il explore l'institutionnalité du milieu, soit les liens de dépendance du peintre par rapport à ses mécènes et commettants. Au terme de ce tour d'horizon des modalités interartistiques, Moser conclut que dans ce film,

D'un point de vue thématique, Jarman va très loin dans cette exploration des conditions médiatiques de la peinture et montre le haut degré d'imbrication d'un régime médiatique avec l'ensemble des pratiques culturelles. Mais surtout, Jarman réussit à donner une intensité sans pareille au corps-à-corps dans lequel il engage peinture et film, un corps-à-corps qui dépasse de loin le traitement thématique ou le cadre narratif et qui va jusqu'à nous induire en erreur sur les niveaux de réalités impliqués dans le chassé-croisé entre film et peinture et entre art et médias (p. 86).

Ainsi, selon l'analyse qu'en fait Moser, Jarman, dans son cinéma, recourt surtout à l'interartialité pour examiner les conditions de la peinture.

Comme second exemple, Moser aborde *Passion* de Jean-Luc Godard (1982), qui raconte l'histoire d'un cinéaste polonais, Jerzy, qui tente de faire un film en s'inspirant de quelques tableaux de maîtres anciens : Rembrandt (*La Ronde de nuit*), Goya (*Le 3 mai 1808*) et Delacroix (*L'entrée des Croisées à Constantinople*), entre autres. Chez Godard, il s'agirait, selon Moser, de montrer « l'histoire de la difficulté de faire un film à partir de la peinture » (p. 87). Si Jarman recourt à la biographie filmée (*biopic*) pour raconter la production d'un tableau particulier, Godard, lui, emprunte une voie plus complexe : « chez lui le récit en tant qu'élément constitutif, voire comme « loi » du film fait problème et se trouve explicitement problématisé ». Aussi, contrairement à Jarman :

Godard ne montre pas la production ou la création picturale ni les conditions de production médiatiques de la peinture, mais la production cinématographique. Jamais il ne nous mène dans un atelier de peintre. Jamais il ne présente l'acte de peindre, jamais il ne filme – sur le mode d'une *ekphrasis* filmique – un chef-d'œuvre pictural. Mais il nous mène souvent dans le studio de cinéma, il nous montre les grands chefs-d'œuvre dans leur reconstitution par des figurants costumés. Il filme le processus de cette reconstitution et, exceptionnellement, son résultat.

Ainsi Godard, de préciser Moser, « utilise la relation interartistique entre film et peinture pour faire apparaître la médialité du film. La peinture, ancêtre du cinéma en tant qu'art et média de l'image, y est utilisée comme une présence incontournable qui inspire le cinéaste et lui sert de modèle à certains égards » (p. 88). Pour Moser, l'on aurait affaire ici à une « re-médiation où l'ancien média participe à la configuration du nouveau ».

Pour approfondir son analyse, Moser s'attarde plus longuement au traitement du tableau de Goya, *Le 3 mai 1808*, tel qu'il est reconstitué dans le studio de cinéma où se déroule le tournage. Sur fond de musique classique (le *Requiem* de Mozart), la caméra se déplace au cœur de la composition, elle montre une autre caméra en train d'opérer un travelling, etc. Elle dépasse, selon

Moser, la bidimensionnalité et la matérialité du média pictural, ce qui « permet à Godard de dramatiser et de changer le message politique du tableau » en en changeant le point de vue. D'ailleurs, le narrateur et personnage central du film (Jerzy, qui est cinéaste) ne dit-il pas alors « J'observe, je transforme, je transfère » (p. 89), ce qui tend à affirmer et à assumer le travail de re-médiation qu'il opère en filmant ces tableaux reconstitués?

Au terme de cette analyse, Moser conclut que : « Contrairement à ce que fait Jarman dans *Caravaggio*, ici la relation interartistique est exploitée pour montrer la médialité du film qui devient, de ce fait, « opaque ». Elle se constitue de la sorte elle-même à la fois en objet de représentation et en objet de réflexion. » Le film fait ainsi ressortir sa propre technicalité et Godard recourt à l'interartialité pour montrer la médialité du film. Moser s'attarde ensuite aux difficultés d'ordre matériel, technique, personnel, financier et conceptuel (ou esthétique) du film.

En matière de technicalité, Moser montre que le film insiste sur l'appareillage technique nécessaire à sa production (caméra, éclairage, mais aussi tout l'équipement du studio), ce qui permet de poser la question de la médiation technologique entre le projet de film et sa réalisation. Au chapitre de la matérialité, il note que les costumes, les décors, la musique et leur choix sont à plusieurs reprises sujets de discussion entre les protagonistes. Pour ce qui est de sa socialité, le film insiste sur les relations sociales (amitié, relations amoureuses, sexuelles, etc.) qui s'instaurent au sein l'équipe de tournage. Les questions économiques, elles, occupent une grande place dans le film, notamment tout ce qui a trait à l'aspect entrepreneurial et industriel de la production cinématographique. Il faut financer, puis vendre le film. Pour cela, demande le cinéaste, véritable *alter ego* de Godard, faut-il faire des concessions? À propos de l'esthétique du film, Moser note les nombreuses métadiscussions, par le recours à la mise en abîme, sur la

fabrication du film, son public cible, ses qualités esthétiques, etc. Ces mises en abîmes modernistes sont souvent présentes en voix off – celle du cinéaste polonais – et traduisent largement la guerre menée par Godard contre l'esthétique hollywoodienne. Au final, le film n'est pas réalisé ; ainsi, *Passion* incarne l'impossibilité de faire un film sur la peinture.

Au terme de cette partie de son texte consacrée à la remédiation filmique de la peinture, Moser propose diverses pistes d'interprétation à partir de ces deux exemples de remédiation de la peinture par le film. Dans *Passion*, Godard ferait un travail sur le *média film*, alors que dans *Caravaggio*, Jarman ferait un travail analogue sur le *média peinture*¹¹. La relation interartistique qui sous-tend ces deux films est mise à contribution pour faire voir et connaître la médialité d'un art différent dans chacun des films. « Chez Jarman, dit-il, on est dans l'atelier du peintre et on assiste à la production d'un tableau : dans la relation peinture-cinéma, tableau-film, cette interartialité est utilisée pour capter la médialité de la peinture. Chez Godard, en revanche, on est dans le studio de cinéma et on assiste à la production d'un film : dans la relation peinture-cinéma, tableau-film, cette interartialité (ou plutôt cette relation art-média) est utilisée pour capter la médialité du film. » (p. 90-91).

À la fin de son essai, Moser propose un bref retour à sa question initiale, à savoir si l'interartialité peut offrir un accès archéologique à l'intermédialité et aider à conceptualiser et à connaître un objet aujourd'hui en voie de constitution intellectuelle. Le résultat est, selon Moser, concluant.

En effet, précise-t-il :

¹¹ À cela nous serions tentée d'ajouter que l'un n'empêche pas l'autre. Et que le fait que le motif littéral (au sens pictural du terme) ne soit pas le même (la peinture ici, le cinéma là) ne change rien à l'affaire, les deux films portant aussi, mais de manière figurée, sur l'autre média (Jarman parle aussi de cinéma, Godard parle aussi de peinture).

La relation basique entre art et média en est une d'implication qui, au niveau de la manifestation et de la perception, se traduit souvent par une « invisibilité », par une transparence du média dans l'art (...) C'est dans le moment esthétique¹² de l'interpellation des sens qu'art et média se chevauchent (...). Cependant, l'appareil médiatique, avec ses dimensions matérielles, techniques, sociales, économiques, etc. dépasse de loin cette zone concrète de contact. Le dispositif interartiel, avec ses stratégies et pratiques très variées, permet à l'artiste d'annuler la transparence du média, de rendre la médialité de l'art opaque et donc connaissable. L'intersection et l'interaction concrète entre deux arts, qui implique toujours aussi celle qui a lieu entre deux médias, s'avère donc être un site privilégié pour penser la médialité dans un contexte toujours déjà intermédial. (p. 91).

1.2 Ce que permet le texte de Moser

Bien que les concepts mis de l'avant par Moser soient sommairement définis – ce qui apparaît normal dans une approche encore embryonnaire –, nous croyons que ce sont là des pistes intéressantes à visiter pour explorer la filmographie de Peter Greenaway, toute entière traversée par ces notions d'interartialité, en particulier les *paragone* entre la peinture (ou le dessin) et le cinéma de même qu'entre le théâtre et le cinéma. C'est donc à partir de ces notions que les films *The Draughtsman's Contract* et *Nightwatching* seront approchés, afin de tenter de faire ressortir les éléments d'interartialité qui les construisent et nourrissent leur propos. Dans ses brèves analyses des films de Jarman et de Godard, Moser souligne comment et à quelles fins les deux réalisateurs utilisent l'interartialité : Jarman y recourt afin d'examiner les conditions de la peinture, tandis que Godard le fait dans le but d'exposer la médialité du film. À la lumière du travail d'analyse fait par Moser, nous tenterons de dégager comment et à quelle(s) fin(s) Greenaway utilise l'interartialité dans les deux films que nous avons retenus. Aussi, les mises en abîme modernistes pratiquées par Godard dans *Passion* (la fabrication d'un film dans le film) seront à mettre en rapport avec les mises en abîme pratiquées par Peter Greenaway, qui semble

¹² C.-à-d. apte à percevoir des sensations.

préférer le recours à la figuration allégorique (la fabrication d'une peinture dans le film) dans une perspective typiquement postmoderniste, ce que nous explorerons.

Le principal reproche que l'on pourrait adresser au cadre analytique proposé par Moser, c'est qu'il s'intéresse essentiellement à ce qu'il établit comme le second type de relation interartistique, à savoir la remédiation totale d'un média par un autre qui l'absorbe. Il ne donne guère d'exemple du premier type de relation qu'il a identifié, soit celui d'égalité-réciprocité. Or, nous croyons que c'est justement cette relation que Greenaway explore davantage dans ses films, dans un rapport de coprésence des médiations convoquées. Notre sentiment est que, chez Greenaway, un média n'en remédie jamais complètement un autre et que c'est par leur coprésence qu'ils s'avèrent les plus efficaces à incarner le propos du cinéaste et sa posture artistique. Cela nous amènera à nuancer les propositions de Moser, sans pour autant remettre en question leur pertinence, puisque c'est là le principal point d'ancrage de la réflexion qui suit.

Aussi, bien que notre analyse s'articulera à partir de l'approche interartistique proposée par Moser, d'autres textes et auteurs ayant abordé l'étude des *paragone* entre la peinture (ou le dessin) et le cinéma ou entre le théâtre et le cinéma se grefferont à celui-ci afin de nourrir notre réflexion. À cette lecture de Moser qui se limite au paragone entre le cinéma et la peinture, il nous a semblé essentiel de proposer une ouverture à d'autres arts puisque les films que nous avons retenus articulent plusieurs domaines artistiques (peinture, théâtre, cinéma, etc.). Une analyse pluriartistique nous a semblé plus pertinente qu'une approche biartistique, largement tributaire des traditionnelles études comparées auxquelles Moser se rattache. Si la biartisticalité peinture/cinéma semble fortement présente dans *The Draughtsman's Contract*, nous croyons que l'on assiste à une

véritable pluriartialité dans le second film retenu dans ce cadre de ce mémoire: *Nightwatching*.
Ce que nous tenterons de démontrer.

2. *The Draughtsman's Contract* ou comment les rapports d'interartialité peuvent éclairer la compréhension d'un film

2.1 Le récit du film

Angleterre, août 1694. Le royaume s'est stabilisé depuis l'arrivée sur le trône, en 1688, de Guillaume d'Orange, le hollandais protestant. M. Neville (Anthony Higgins), un ambitieux peintre et dessinateur ambulant, est engagé par Mme Herbert (Janet Suzman), une aristocrate de la *gentry* anglaise provinciale, afin de faire une série de douze vues dessinées du domaine familial de Compton Anstey, dans le Wiltshire (maison, jardins et dépendances). Ce contrat d'une durée de douze jours sera réalisé tandis que M. Herbert, époux de Madame, séjourne à l'extérieur du domaine afin de lui être offert en cadeau, dans une ultime tentative de réconciliation des époux.

La négociation du contrat fait l'objet d'âpres tractations entre les parties au terme desquelles il est entendu que les douze dessins seront rémunérés à hauteur de huit *pounds* chacun. Pendant la durée dudit contrat, les dépenses de M. Neville et de son valet seront entièrement prises en charge par Mme Herbert et, dernier point pour le moins surprenant, M. Neville exige de pouvoir rencontrer, « en privé » et à sa convenance, Mme Herbert pour jouir de ses charmes autant de fois que le nombre de jours que durera le contrat¹³. Le contrat est rédigé et signé en présence de Maître Noyes (Neil Cunningham), notaire et ami des Herbert, qui agit à titre d'intendant de la maison¹⁴.

¹³ On assiste ici à un habile renversement du pouvoir, opéré à la demande même de l'artiste (Neville). Chez Greenaway, la question des rapports entre le pouvoir politico-économique et le pouvoir artistique de la représentation semble non seulement nourrir, mais complexifier les rapports sexuels et de genres. Cette problématique est récurrente dans les deux films que nous avons choisi d'analyser ; elle est même teintée par moments d'un étrange discours féministe (en particulier dans *Nightwatching*) qui peut sembler totalement anachronique. Cette question des rapports des pouvoirs politico-économique et artistique semble par ailleurs liée à celles de l'interartialité et de l'intermédialité (la question du genre de la peinture, de l'écriture et du cinéma, de l'artiste et du modèle, etc.). On y reviendra.

¹⁴ Greenaway s'est expliqué sur les sources de cette histoire et sur ses nombreuses mutations (à ce sujet, voir entre autres Ciment 1984, p. 4-5 et Boujut, p. 7). Partant d'une expérience personnelle, il avait imaginé l'histoire d'un dessinateur, constamment interrompu dans son travail, se déroulant dans un contexte contemporain avant de le déplacer dans le passé, faute de pouvoir justifier la commande de dessins d'architecture et non de photographies au

À ce récit de marivaudage en costumes d'époque (*Period Costume Drama*) se greffe bientôt une histoire de succession, de meurtre et de complot dont l'artiste sera malgré lui le principal suspect, puis une victime collatérale.¹⁵ Et si aux premiers abords tout porte à croire que les hommes de la maison sont les commanditaires ou les exécutants de ce vaste complot, on découvrira bientôt que ce sont en fait les femmes, Mme Herbert ainsi que sa fille, Mme Tallman (Anne-Louise Lambert), qui tirent les ficelles d'une intrigue aux multiples rebondissements. Au premier contrat liant Neville à Mme Herbert succède un second, entre le peintre et la fille cette fois, et dont les termes, quoique similaires au premier, inverseront les rapports de force et modifieront substantiellement le cours du récit¹⁶. Meurtre, chantage, héritage, mécénat et sexe seront tour à tour convoqués dans cette histoire se déroulant dans une Angleterre dominée par les apparences et les faux-semblants¹⁷.

XX^e siècle (notons au passage le déplacement – anachronique – qu'opère ici Greenaway des qualités de la photographie – valeur juridique, testimoniale – à la peinture et qui semble révélateur du caractère interchangeable qu'il semble accorder aux divers médias de représentation, toutes époques confondues). S'inspirant ensuite du personnage de William Beckford, auteur du premier roman gothique, il avait envisagé d'en situer l'action vers 1790, puis à l'époque de George III, le roi fou et fou d'horticulture, avant de s'arrêter sur l'année 1694. Selon Dominique Nasta (p. 145-146) : « Further on, Greenaway explains how the plot was moved back in time and was derived from a modest painting of a Jacobean mansion by an unknown artist : a gardener offering Charles II the first pineapple to be grown in Great Britain. » Walker (p. 118) identifie ce tableau à un certain Danckerts. Il s'agirait d'un tableau d'Hendrick Danckerts représentant le jardinier John Rose présentant un ananas au roi Charles II, peint en 1675 (New World Encyclopedia. 2008). Voir ill. 1 en annexe. Nasta en fait le cœur d'un argument du reste assez peu convaincant.

¹⁵ On a souvent décrit ce film comme une énigme policière en costume. Greenaway, lui, croit qu'il peut être décrit comme un « Agatha Christie baroque », ou un « Hitchcock avec vue sur pelouse » (Boujut, p. 4). À l'origine, le film faisait plus de 4 heures, mais il a été réduit pour une sortie en salles commerciales. Voir entre autres Morgan, p. 46.

¹⁶ On pourrait ici parler d'un retour à l'équilibre habituel des pouvoirs entre artiste et commanditaire (Cf. note 12). On verra plus avant dans le texte comment s'opère ce retour à la normale qui constitue un moment décisif du film où la re-médiation opère bellement.

¹⁷ Période importante de l'histoire de l'Angleterre, en particulier de l'histoire des femmes, puisqu'elles eurent alors légalement accès à la propriété par droit de succession – ce que l'on désigne comme le premier *Married Woman's Property Act*. Cet élément, on le verra, sera au cœur du complot. L'année 1694 marque aussi la naissance de la Banque d'Angleterre et est considérée par plusieurs comme le début de l'histoire de la Grande-Bretagne moderne. Voir Ciment 1984, p. 5; Mimoso-Ruiz. 1995, p. 70; Boujut, p. 7, Martin 2009, p. 133 et Schama 2000. Mais les raisons sont nombreuses et Greenaway multiplie les explications dans les interviews quand il dit avoir choisi cette époque « because of the new Protestantism of the English throne : because this was the moment when English painting become indigenous : because the Whig landowners were about to start their massive building and property activity. Because these were the last years before the formal garden broke open under the impact of landscape gardening » (Watney, p. 222).

Ce film tout en labyrinthes, en métaphores et en allégories pose en filigrane l'éternelle question de l'art, à savoir: un peintre doit-il représenter ce qu'il voit ou ce qu'il conçoit? Ce qu'il observe ou ce qu'il imagine? Ce qui est visible ou ce qu'il sait? Cette question fait écho à une longue tradition de débats, dans l'art occidental à tout le moins, sur la notion de mimétisme dans l'art, à savoir : est-ce qu'un artiste doit tenter de reproduire le plus fidèlement ce qui existe dans la réalité (*imitatio, mimèsis*) ou doit-il au contraire peindre ce qu'il imagine plutôt que ce qu'il voit (*creatio, poiësis*)¹⁸ et ainsi démontrer son intelligence des choses, en plus de son sens de l'observation et de son talent technique¹⁹. C'est à travers le personnage de Neville, jeune peintre-dessinateur²⁰ de modeste condition, à la fois arrogant et naïf, que s'articule ce questionnement. Et c'est, en quelque sorte, dans cet espace entre arrogance et naïveté que se noue et se développe l'intrigue, qu'elle peut véritablement avoir prise dans celui que l'on pourrait désigner comme l'*alter ego* ou l'incarnation écranique du cinéaste. On ne peut en effet ignorer que Greenaway est à la fois peintre et cinéaste, et qu'il a reçu une formation en beaux-arts au Walthampstow College of Art (Walker, p. 113). Compte tenu de sa formation et de sa filmographie jusqu'alors (ses documentaires des années 1970), il n'est guère surprenant d'observer, dans son premier long-métrage de fiction, ce type de questionnement sur les modalités et les fondements mêmes des arts de la représentation. Il s'est par ailleurs souvent prononcé sur ses motivations dans de nombreux textes et entrevues, et le thème de la peinture comme art de représentation est omniprésent dans

¹⁸ La référence qui fait école sur ces questions est l'*Ut Pictura Poesis. Humanisme et théories de la peinture, XV^e-XVIII^e siècle* de R. W. Lee.

¹⁹ Nous croyons qu'il s'agit là de quelques-unes des questions fondamentales que pose le récit. La question de l'*inventio* est explicitement posée par Mme Tallman dans la scène évoquée à la note 15 et à laquelle nous nous attarderons longuement dans les pages qui suivent. Dans cette scène qui opère un véritable retournement dramatique dans le récit, Mme Tallman fera habilement la démonstration que les dessins de Neville peuvent l'incriminer justement parce qu'ils représentent fidèlement la réalité (notamment grâce au recours à un appareil de perspective).

²⁰ Greenaway ne distingue pas les deux médias (dessin et peinture), pas plus que les deux fonctions (dessinateur et peintre), l'un semblant corrélatif de l'autre, comme c'était le cas chez les classiques (tout peintre, comme tout sculpteur, étant d'abord dessinateur, art à la base de tout l'apprentissage académique traditionnel et ce, jusqu'à l'aube du XX^e siècle). Aussi ne les distinguerons-nous pas non plus.

ses propos de même que dans plusieurs de ses films. Greenaway se considère par ailleurs d'abord comme un peintre : « The very reasons I became interested in the cinema or television were because of the extraordinary opportunities to play with images, to play with words, to play with their interactions. I started my career as a painter. And I still believe painting is, for me, the supreme of the visual means of communication. Its freedoms, its attitudes, its history, its potential. And if you look at twentieth-century painting, it's been 10 000 times more radical than cinema. Cinema is grossly a conservative medium. » (Brougher, p. 123). Dans un autre entretien, il précise que ce film est « principalement une réflexion sur l'esthétique et la métaphysique et qu'en un sens, on pourrait le décrire comme étant un film sur douze peintures » (Welsh, p. 24), ou plutôt douze dessins (bien que des douze dessins de la commande originelle, on n'en voit que onze dans le film).

2.2 Le film et son langage

Ce film est constitué d'une succession de « tableaux » aux nombreuses références artistiques.²¹ La séquence d'ouverture ou d'exposition (plans 1 à 19²²) – que l'on peut considérer comme un véritable prologue²³ tant ses dialogues s'avèrent autant de pistes éclairant les événements à venir, lequel prologue est suivi d'une « mise en récit » de l'histoire – fait alterner les crédits, tracés à la plume en lettres rouge sang sur un fond noir, et une série de « tableaux vivants », en plans fixes

²¹ Le film fait surtout référence aux œuvres classiques, maniéristes, baroques et rococo. Les références à ce dernier courant du début du XVIII^e siècle constituent un anachronisme puisque l'intrigue du film se déroule à la fin du XVII^e siècle. Mais, comme le suggère Marie Martin (2009, p. 133 et suivantes), le film est à bien des égards largement tributaire d'une esthétique du XVIII^e siècle : « la spécificité du dispositif figuratif et temporel du film crée une image indirecte du dix-huitième siècle, du moins pour le spectateur français. [...] Au niveau esthétique, on peut remarquer combien la forme du film emprunte à des procédés emblématiques du dix-huitième siècle, notamment l'allégorie, la parataxe (ou le style coupé), l'esprit ».

²² L'identification des plans est reprise du découpage plan à plan après montage avec texte des dialogues en anglais et en français publié dans *L'Avant-scène cinéma* 1984, p. 47-117.

²³ Il y a d'abord une série de plans (1 à 7) présentant les principaux personnages de cette *gentry* (exposition), suivie d'une autre série de plans (8 à 18) détaillant la négociation du contrat (ou « mise en fiction » comme le suggère Elisabeth Rival-Morel dans son étude des *incipits* ou ouvertures des films de Greenaway, p. 52).

rapprochés, où apparaissent à tour de rôle les protagonistes de l'histoire²⁴ – ils sont au nombre de treize, comme les petits nègres d'Agatha Christie! – regard caméra, devant un fond sombre ou un mur très rapproché – ce qui confère un effet de planéité, de bidimensionalité aux images. Avec leur éclairage à la chandelle et leur effet de clair-obscur, ces tableaux font directement référence à la peinture ténébriste et au « principe baroque de clarté relative »²⁵, en particulier à Georges de la Tour qui fit souvent usage de l'éclairage à la chandelle. Les personnages parlent beaucoup²⁶, se gargarisent de joutes verbales où pullulent commérages mesquins et anecdotes grivoises, le tout sur un ton précieux, suffisant et affecté qui installe d'emblée l'effet artificiel et empesé du film, son caractère à la fois théâtral et « d'une autre époque »²⁷. À ce sujet, Greenaway dit de ses acteurs qu'ils « ont délibérément adopté le ton d'une représentation théâtrale » (Berthin-Scaillet 1992-1993, p. 6). Dans ce groupe, un « étranger » apparaît, un dénommé Neville, peintre et dessinateur topographique de profession, que l'on tente de convaincre d'accepter un contrat. Mmes Herbert et Talmann y parviennent à force de conviction et un contrat est effectivement signé entre les deux parties – Mme Herbert et M. Neville – au terme de cette « mascarade en perruques poudrées » (plan 19, fig. 1 ci-dessous, qui marque la fin du prologue).

²⁴ On voit d'abord un personnage éclairé par une bougie placée à sa droite, puis deux avec une bougie de chaque côté, etc. Sur la structure systématique de la construction filmique de cette séquence, voir Curot, p. 195-196.

²⁵ Qui traduit ici « l'état d'esprit des courtisanes qui se complaisent dans des postures sociales dont toute la saveur consiste à savoir ne présenter de soi qu'un masque cynique qui témoigne d'une curiosité aigrie à l'égard des secrets des autres [...] et qui feignent de cacher dans l'obscurité une intériorité qui n'existe pas. Les flammes des bougies et les fruits indiquent, selon l'iconographie des peintures en vogue au XVII^e siècle, la vanité de leurs discussions stériles et de leurs calculs égoïstes ». (Plasseraud, p. 54-55).

²⁶ Le dialogue du prologue semble fonctionner à la manière des dialogues d'exposition au théâtre. On y associe, sur le mode métaphorique (de type « double entendre »), sexualité et propriété, femme et jardin, fruits et anatomie. Les propos ainsi tenus semblent d'abord sibyllins, mais feront sens plus avant dans le film, notamment les « deux parterres et une allée d'orangers ».

²⁷ Curot (p. 199) note qu'« À l'aspect musical, dont la stylisation semble procéder d'une élaboration postmoderne, est associé l'aspect verbal de la théâtralité par un vocabulaire et une élocution recherchés dans le dialogue (préciosité, érudition, distinction, cérébralité et trivialité, etc.) ».

Fig. 1 : Contrat signé entre M. Neville et Mme Herbert, sous l'œil de Maître Noyes (le bien nommé M. Rumeur).
Composition et éclairage en clair-obscur « à la de la Tour ».

Tout au long du film, le dessinateur énonce – en *voice over* homodiégétique – les paramètres spécifiques de chacun des dessins, précisant l'heure, le point de vue et les consignes à l'endroit des gens de la maison²⁸. La figure du dessinateur est ici utilisée par Greenaway comme révélateur d'une société et de ses codes, société à laquelle Neville appartient par procuration, le temps du contrat. Ce n'est guère son milieu « naturel », mais son talent particulier lui permet d'accéder, l'espace d'un bref instant, à cet univers. À l'évidence, il entend jouir pleinement de ce privilège, ainsi que du pouvoir que cette position lui octroie momentanément.

On notera dans ce film de nombreux effets d'artificialité produits par une forte théâtralisation qui l'exemplifie, notamment le ton ampoulé des dialogues, l'exagération des costumes, des perruques

²⁸ Par exemple : dessin numéro 1 : l'arrière de la maison, première semaine, de 7 heures à 9 heures du matin, etc. Chaque dessin est ainsi numéroté, assigné à un lieu et une plage horaire précise, et chaque chose qui y apparaît est chaque fois rigoureusement disposée à l'identique. Neville tolère difficilement quelque modification que ce soit à l'intérieur du cadre, pas plus qu'il n'y accepte la présence de gens qu'il fait chasser par son valet. Il est à cet égard intransigeant. Il semble « composer » ses dessins une fois pour toutes et refuser tout changement, ce qui permet de légitimer sa vive réaction lorsqu'il réalise que des objets commencent, çà et là, à apparaître dans « ses » paysages. Son refus de composer avec toute forme de changement dans le cadre est par ailleurs mentionné par certains qui se questionnent sur son incapacité à « abstraire » le réel. À ce sujet, M. Talmann (Hugh Fraser) ne dit-il pas du dessinateur qu'il « vide le paysage »? Ce que la caméra ne peut abstraire du paysage qu'elle cadre, le dessinateur, lui, le peut. Greenaway semble instaurer ici une ambiguïté entre le pictural et le cinématographique en suggérant que le peintre dessine ce qu'il voit à l'identique, telle une caméra qui capte ce qui est devant son objectif. Il n'y a rien ici de redevable à l'inspiration ou à l'expression artistique, tout est rigoureusement imité du réel. Ce faisant, Greenaway laisse penser que Neville tombe pieds et poings liés dans l'illusion de l'immuable que lui procurent ses dessins.

et du maquillage – plus XVIII^e siècle que XVII^e siècle, par ailleurs –, ainsi qu'un contraste de couleurs qui tend à distinguer clairement et quasi systématiquement le dessinateur des autres protagonistes. Ils sont vêtus de blanc, il est en noir. Ils sont endeuillés de noir (à la fin), il apparaît en blanc, comme marginal, le plus souvent en disharmonie avec son environnement, ce qui permet d'appuyer, d'incarner sa « non-appartenance » à cette société de privilèges. Cela est particulièrement éloquent dans la séquence d'ouverture – il se détache en noir tel un point d'exclamation sur une feuille immaculée, alors que tous sont en blanc – de même que dans la scène du « portrait de famille » (plan 240, à la cinquante-huitième minute) alors que, dans une composition très classique et parfaitement équilibrée, on voit tout le « clan Herbert » vêtu de blanc tandis que Neville, lui, est en noir.

À plusieurs reprises dans le film, on attire l'attention du spectateur sur le dispositif de mise au carreau – qui ne semble reprendre aucun dispositif connu, Greenaway ayant précisé que « Nous avons inventé notre propre grille... » (Ciment 1984, p. 8, voir aussi Spielmann, p. 189-191), bien qu'elle semble assez proche de celle élaborée par Albrecht Dürer – utilisé par le dessinateur pour cadrer le paysage, le reproduire avec exactitude dans ses menus détails. On a rapidement l'impression que le cadre, et les limites qu'il impose à ce que l'on voit, devient un élément central du film qui cache ce qu'il révèle autant qu'il révèle ce qu'il cache. Dans ces scènes, la caméra est parfois subjective, en lieu et place du dessinateur; elle est installée devant ce dispositif optique à travers lequel il appréhende le monde qu'il tente de reproduire. Ce dispositif, constitué d'un cadre grillagé et d'un viseur, isole des portions de paysage d'une manière qui n'est pas sans évoquer la caméra photographique, mais aussi cinématographique. Le peintre dessine²⁹ ce qu'il voit, tel qu'il le voit, le dispositif optique l'encourageant en quelque sorte dans cette voie de la pure *mimèsis*,

²⁹ Ses dessins sont en noir et blanc, ce qui installe d'emblée une distinction entre le pictural et le cinématographique.

comme le ferait un appareil photographique ou une caméra de cinéma. Il organise, rationalise ce paysage quasi scientifiquement par son degré de précision et de fidélité, grâce à cet appareil qui lui permet de respecter les proportions de chaque objet et d'obtenir une représentation en perspective satisfaisante.

Dans les scènes où Neville dessine le paysage, on recourt souvent au montage alterné³⁰ qui permet de mettre en évidence la correspondance entre le dessin qu'il réalise (en noir et blanc) et les détails du paysage montrés par la caméra (en couleurs, largement dominées par un vert très saturé que Greenaway a accentué grâce à un filtre, Wollen, p. 45), congruence entre ce que l'artiste voit et ce que la caméra montre (exemple aux plans 108 à 113)³¹. Le spectateur est alors comme Neville, avec lui dans le champ. Quand la caméra se positionne dans le contrechamp, c'est le plus souvent pour montrer le peintre regardant en direction de ce qu'il croque à l'aide de son crayon (fig. 2)³². Il regarde alors la caméra, d'un air rempli d'autosatisfaction. Le spectateur ne sait plus trop qui regarde alors, qui est dans le contrechamp : un personnage? Le caméraman? Le spectateur? Un esprit hantant le jardin? La statue vivante qui se dresse souvent à proximité de l'action? Cette ambiguïté quant à celui qui voit – surtout lorsque le protagoniste a un regard-

³⁰ Alors que le film est dominé par les longs plans-séquences, le montage alterné sert essentiellement à établir un lien entre le paysage réel et celui dessiné par Neville. Non seulement leur cadrage est-il à l'identique, mais règle générale, il en va de même de la durée des plans.

³¹ Comme le note Alan Woods (p. 45) : « In *The Draughtsman's Contract* the draughtsmans's perspective frame is explicitly compared to a camera : the film camera which both repeats and frames its view, in a series of shots poised between subjectivity and objectivity. Subjectivity, since we have that rare thing in Greenaway's cinema, a 'point of view' shot, showing the action from the standpoint of one of the characters. » On observe un dialogue assez similaire dans *The Belly of an Architect* entre l'appareil photo de Flavia – la photographe – et la caméra du cinéaste. On pourrait aller jusqu'à suggérer qu'entre les dessins de Neville – que l'on présente tels une suite, « en continu » lors de « la séquence de l'attente du retour de M. Herbert » (Rival-Morel, p. 231) - et les photos de Flavia, épinglées au mur en une espèce de séquence narrative qui rappelle les photogrammes d'une pellicule cinématographique, il y a une parenté idéelle. La façon dont Flavia cadre ses photos rappelle en effet la manière dont Neville cadre ses dessins.

³² Notons que la main gantée qui dessine est celle de Greenaway et que les dessins sont de lui. Voir Ciment 1984; Pascoe 1997, p. 74 et Peucker, p. 157.

caméra, comme dans l'image ci-dessous – suggère déjà l'idée d'une intrigue, d'un mystère qui se trame dans ce jardin formel tout en labyrinthes³³.

Fig. 2 : Photogramme (plan 202) montrant Neville vu à travers son dispositif de mise au carreau.

Au fur et à mesure que l'intrigue se met en place, le cadre – celui du dispositif optique autant que celui de la caméra – apparaît progressivement lié à la notion de guet-apens et à l'idée que l'artiste est « cerné » (en anglais, l'expression *frame up* exprime plus fortement cet état de machination et de tromperie, tout en renvoyant à l'idée de cadrage), victime d'une conspiration. Alors que l'impression qui domine le premier tiers du film pose Neville comme le manipulateur, on réalise progressivement que c'est lui qui est en fait manipulé. Cette idée de manipulation et de conspiration dont une personne est victime à son insu est plastiquement incarnée par la manière dont on cadre l'image, dont Neville est cadré, à la fois par la caméra et par le dispositif optique qu'il utilise pour composer ses dessins. Il y a ici congruence entre la forme et le contenu qui sont en parfaite symbiose, de même que coprésence et dialogue entre le cinématographique et le pictural : véritable interartialité de premier type, soit relation d'égalité-réciprocité, selon les

³³ C'est aussi une manière, paradoxale, d'affirmer et de nier tout à la fois la présence du spectateur en transgressant la règle traditionnelle, en fiction, interdisant le regard à la caméra. On a par ailleurs l'impression que cette façon de présenter le sujet transpose au cinéma l'idée de transgression du quatrième mur au théâtre, lequel crée traditionnellement une barrière, une rupture spatiale entre l'espace des acteurs et celui des spectateurs. Lorsqu'il y a transgression de cette barrière, on en vient à se questionner sur qui regarde Neville et qui Neville regarde, ce qui interpelle directement le spectateur et tend à l'inclure en quelque sorte dans l'espace écranique.

catégories proposées par Moser. Notons que la machine optique construite par Greenaway peut sembler historique parce qu'elle a le format paysage, mais elle a plutôt les proportions de l'écran de cinéma (16 :9, peu communes au XVII^e siècle), ce qui ajoute à l'identification, mais tend à nier l'historicité.

Le premier tiers du film (durée d'environ 43 minutes) pose le contexte de l'histoire, l'intrigue principale, les personnages, ainsi que les six premiers dessins. Vers la trentième minute, le dessinateur semble réaliser qu'il dessine des choses qu'il ne connaît pas, qu'il ne comprend pas alors que jusque-là, il avait pris soin d'arranger minutieusement plantes, animaux et humains dans chacune de ses six compositions. Apparaît alors dans ses dessins une série d'objets étranges et énigmatiques – une échelle, une chemise, une paire de bottes, une veste, etc. – qui semble suggérer quelque mystère³⁴. Un meurtre, peut-être? Le film, dans sa structure, renvoie progressivement non plus aux codes du marivaudage et du film historique, mais à ceux du film policier inspiré du *Whodunnit*³⁵ emblématique d'une certaine littérature anglo-saxonne du tournant du XX^e siècle. Lorsqu'il découvre une chemise suspendue dans les branches d'un arbre (plan 108), Neville semble choqué et commence à comprendre qu'il se passe des choses dont il était jusqu'alors inconscient³⁶. Après avoir tenté, dans un geste brusque, d'arracher le chemisier à

³⁴ Susana Dalbo (2010, p. 119) suggère que cette réalité allégorique « oblige le spectateur to read the world as an intricate web, or as a multi-faceted rhizome, where one has to work simultaneously with different levels of meaning, from signs of cultural inheritance to the hidden intentions of surrounding intriguers. » Ces pièces de vêtements que Neville inclue dans ses dessins « en toute innocence » semblent autant de signes à interpréter dont il ne saisit à l'évidence pas le sens.

³⁵ Dont Agatha Christie est la figure emblématique (Cf. Mesplède 2003, p. 878). Mais contrairement à la trame narrative habituelle de ce genre se terminant par la scène, classique, de réunion de tous les suspects autour de la figure du détective qui démasque le criminel, Greenaway privilégie une fin ambiguë où les coupables ne sont jamais punis. En fait, dans la mise en scène qu'il fait de cette conspiration de meurtre, Greenaway est plus proche de Patricia Highsmith que d'Agatha Christie.

³⁶ À ce sujet, Berthin-Scaillet (1992-1993, p. 33) propose que : « Le paysage du jardin anglais que Neville prétend investir contient plus que ce que sa mire peut « comprendre », dans la double acception du terme. Le hors champ lui échappe totalement et ne vient se manifester dans son champ visuel que par des signes aussi énigmatiques que sporadiques. »

la branche d'arbre (plan 113), il décide de le laisser en place, comme s'il renonçait... ou acceptait de jouer un jeu dont il ignore tout. Le second tiers du film est délimité ainsi : de la conversation entre M. Neville et Mme Talmann (à la quarante-quatrième minute) à la discussion entre M. et Mme Talmann dans leur chambre à coucher, alors que ce dernier découvre que sa femme l'a trompé avec le dessinateur – ce qui inclut la réalisation des six autres dessins; et, finalement, la troisième partie va du retour de M. Neville au manoir (à la soixante-seizième minute), après un bref séjour à Radstock, à la mort de ce dernier à la fin du film, alors qu'il travaille à un treizième et fatal dessin – désignons-la comme la *Coda* pour reprendre l'expression retenue par Greenaway (Ciment 1984, p. 6). L'ultime scène avec l'homme-statue serait à interpréter comme une sorte d'épilogue faisant écho au prologue (même composition d'un visage fardé en gros plan mangeant un fruit).

2.3 Le nœud de l'intrigue

Le jeu de pouvoir entre M. Neville et son premier commanditaire, Mme Herbert, est palpable et connaît une évolution qui semble sans cesse augmenter l'ascendant du dessinateur³⁷. Aux

³⁷ Il apparaît évident que Neville exerce alors un pouvoir quasi total sur Mme Herbert, lequel fait écho à son attitude à l'égard des paysages qu'il compose, comme le suggère Brigitte Peucker quand elle écrit :

Neville's authority over the landscape and his desire to arrange and control it in the act of representing it are paralleled by his relation to the body of Mrs. Herbert. His manipulation of the site of each drawing is mirrored in his manipulation of her body, mediated through the metaphor of the garden: the most telling instance of such conjoining involves an anecdote Neville relates concerning the branches and fruit of a pear tree while he is arranging Mrs. Herbert's arms and fondling her breasts. The site of each drawing, each arrangement of the scene, has an analogue in the position and sites of the sexual acts that take place between Neville and Mrs. Herbert. Tellingly, each act is connected with Neville's consumption of a different kind of fruit (p. 157).

Cela est d'autant intéressant qu'à la fin de la séquence que nous évoquerons dans les pages qui suivent, le renversement de situation dans ce jeu de pouvoir sera incarné par la fille de Mme Herbert, Mme Talmann. Celle-ci s'amuse à disposer divers objets dans le paysage que dessine Neville. Tout au long de cette scène, elle pose sur lui un regard empreint de sous-entendus. Il la regarde, mi-surpris, mi-amusé. C'est elle désormais qui fait figure de *Deus ex machina* et ordonne la nature, organise la mise en scène des rencontres intimes avec Neville en disposant du paysage à sa guise, comme ce dernier l'avait fait avec sa mère. Étonnamment, Peucker ne souligne pas ce renversement de rôles entre Mme Talman et Neville dans son texte, se limitant à établir les liens qui unissent Mme Herbert et le

supplications de celle-ci de mettre un terme au contrat, Neville rétorque que c'est bientôt l'heure de consommer son plaisir! Il croit alors, grâce à son talent, à son pouvoir de séduction et à son « beau langage », exercer un réel pouvoir sur son hôte.

Ce pouvoir est brusquement remis en question au sixième jour du contrat, soit à la quarante-quatrième minute du film, alors que la fille de Mme Herbert, Mme Sarah Talmann, fait à Neville un long discours sur le sujet caché dans ses dessins et le « jeu » que jouerait sa mère (plan 182 et suivants). Elle lui explique qu'il n'a pas dessiné ce qu'il aurait dû, mais qu'il a plutôt mis au jour les preuves d'un complot – les indices d'un crime dont on ne connaît pas encore l'existence, ce qui va à l'encontre des schèmes habituels du *Whodunnit!* – qui permettrait, selon elle, d'expliquer la disparition de son père, M. Herbert, qu'elle croit mort assassiné.

On ne peut pas ici ne pas faire de lien avec *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni dans lequel un photographe capte accidentellement les indices d'un meurtre, alors qu'il prend quelques clichés d'un couple dans un parc de Londres (un autre jardin anglais...). C'est au développement de ces clichés (en noir et blanc, comme les dessins de Neville), alors qu'il en agrandit de plus en plus chaque détail, que le photographe prend conscience de ce que son objectif a capté et entreprend d'élucider ce crime. Le dispositif de mise au carreau est utilisé de manière similaire par Greenaway, ce qui peut sembler paradoxal. En effet, comment un peintre pourrait-il dessiner accidentellement quelque chose? Il en va de la nature même de l'art de la représentation tel qu'on l'entend à l'époque et jusqu'à l'avènement de la photographie et tel que Neville l'entend – il le dit explicitement : un art de la pure *mimèsis*. Et le dispositif de mise au carreau qu'il utilise

peintre. Néanmoins, sa conception de la *mimèsis* et du sexe comme modes d'appropriation utilisés par Neville, que ce soit pour s'approprier le paysage ou le corps de Mme Herbert, est tout à fait pertinente.

l'invite dans cette voie, comme le ferait un appareil photo ou une caméra de cinéma. Aussi, le dispositif de mise au carreau est utilisé par Greenaway tel un appareil de médiation entre le peintre et la réalité, qui lui permet d'appréhender le monde tout en restant à distance. Mais alors que l'agrandissement des clichés dans *Blow Up* faisait peu à peu disparaître les indices, jusqu'à les rendre illisibles – à terme, il n'y avait plus que des points –, les détails des dessins de Neville font en quelque sorte jaillir la vérité qui se cache en leur sein et révèlent le dessein caché des deux femmes (nous reviendrons plus loin sur cette question). Au contraire du photographe de *Blow Up*, Neville ne voit pas, il ne comprend pas et ne parviendra jamais à élucider le crime³⁸.

En représentant les indices de ce meurtre dans ses dessins, l'artiste se trouverait ainsi à en devenir le témoin, voire le complice³⁹. C'est à cela que Stéphane Braunschweig fait référence lorsqu'il évoque la notion de « tableaux-vérité » à propos de ce film. Le tableau-vérité, précise-t-il :

[...] ne peut rendre compte de la vérité que dans la mesure où c'est le peintre lui-même qui l'ordonne (le met en scène). La mise en scène, ou plus exactement ici la mise en image (imagination), c'est donc l'ordonnance de la réalité constitutive de la vérité des tableaux. C'est ici que nous rejoignons (créons de toutes pièces?) l'intrigue policière. Partant implicitement de l'hypothèse des tableaux-vérité, Mrs. Talman (sic) en déduit que s'il y a eu meurtre, c'est nécessairement le dessinateur le coupable, puisqu'il détient la vérité en tant qu'ordonnateur de celle-ci (p. 41).

³⁸ Sur *Blow Up*, voir entre autres Gingras (p. 101 et suivantes) et Martin 2007 (p.158 et suivantes, qui établit les liens narratifs entre ce film, *Les frissons de l'angoisse / Profondo Rosso* de Dario Argento et *Meurtre dans un jardin anglais*).

³⁹ Ici encore, le lien avec *Blow Up* d'Antonioni est patent. Par ailleurs, la composition de plusieurs images du film renvoie sans ambiguïté à *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961), comme l'ont souligné plusieurs auteurs, en particulier Brown, Forbes, Alemany-Calway, Lawrence et Dobal. Aussi, la recherche plastique et le travail de composition de l'image, dans la scène ici évoquée ici, ne sont pas sans rappeler Éric Rohmer (en particulier *Marquise d'O*, 1976) ou Stanley Kubrick (plus spécialement *Barry Lyndon*, 1975), qui semble s'être largement inspiré des paysages de Thomas Gainsborough pour composer une bonne partie de ce film. Cela semble aussi le cas de la séquence ici discutée. Au nombre des sources contemporaines de Greenaway pour ce film, il faudrait certainement ajouter l'*Hypothèse du tableau volé* de Raul Ruiz, ne serait-ce que sur la question du récit policier et de la notion d'intrigue liée à une série de tableaux. Mais le but de notre analyse n'est pas d'identifier l'ensemble des sources, picturales ou cinématographiques, utilisées par Greenaway, mais de tenter de dégager les principaux rapports d'interartialité qui construisent le film. Aussi nous n'irons pas plus avant dans l'identification des sources.

On notera que Mme Talmann semble accorder aux dessins – à la représentation – un caractère de vérité – un genre de « ça a été » barthien – proportionnel au degré d’imitation atteint par Neville, qui du reste lui dit: « I try very hard never to distort or dissemble». Par ricochet, elle semble leur accorder valeur de preuve, de document incriminant, ce qui renvoie à une longue tradition dans la peinture occidentale remontant au célèbre tableau *Les Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck qui sert à attester des fiançailles des deux promis⁴⁰.

La séquence débute avec un plan de l’homme-statue prenant la pose, suivi d’un large plan frontal du manoir vu depuis le jardin, à travers le dispositif de mise au carreau du dessinateur (désignons-le comme le plan A). On entend alors les voix de Neville et de Mme Talmann (voix hors champ), tandis que l’on voit de dos la statue d’Hermès se dressant dans l’espace entre le manoir et le dispositif de mise au carreau⁴¹. Puis apparaît le dessin de Neville reproduisant la même composition (dessin n° 6), suivi de quelques détails du dessin en gros plan (plan B). Par la suite, la majeure partie de la séquence est constituée d’un montage alterné depuis deux points de vue : d’abord, une vue latérale en légère contre-plongée montrant Neville et Mme Talmann en plan large, devant le dispositif de mise au carreau dressé dans le jardin (plan C). Puis, les deux personnages en gros plan vus à travers ce même dispositif (plan D), ce qui constitue le contrechamp du plan C. L’essentiel de la séquence est structuré par ces deux points de vue (plans C et D) relevant de deux traditions : l’une que l’on désignera comme picturale (plan C), l’autre comme cinématographique (plan D).

⁴⁰ Au sujet de ce tableau de 1434 conservé à la National Gallery de Londres, voir en particulier Seidel 1993.

⁴¹ Rival-Morel (p. 245) y voit à juste titre « une métonymie du récit filmique, oscillant entre le dit et le non-dit. Ce n’est pas un hasard si la série des intrus démarre avec ce dessin.»

D'abord la tradition cinématographique (plan D). Dans cette séquence, le ton du dialogue, la mise en scène – on serait tenté de dire « mise en cadre » pour reprendre l'expression de Sergueï Eisenstein! – et le travail de la caméra changent diamétralement alors que Mme Talmann entame son discours, la caméra passant tout à coup de l'autre côté du dispositif de mise au carreau pour recadrer l'image et montrer les deux personnages dans un plan serré. On a un cadre dans le cadre, une image dans l'image qui recadre le sujet, donnant une tout autre perspective sur l'histoire, un point de vue qui modifie de manière substantielle les rapports de force entre les protagonistes et fait apparaître le texte latent du récit filmique. Cette mise en abîme (l'introduction d'un cadre dans le cadre, qui s'avère un moyen de montrer tout à la fois le hors cadre – du cadre pictural – dans le cadre – cinématographique –, mais aussi le contexte socio-politico-érotico-économique du récit) semble souligner l'artificialité de l'image filmée autant que celle du dispositif de mise au carreau, de même que les circonstances du complot qui sont expliquées au peintre par Mme Talmann lorsqu'elle dit :

M. Neville, j'ai acquis la conviction qu'un homme véritablement intelligent fait un piètre peintre, car la peinture commande un certain aveuglement, un refus partial de voir l'objet sous toutes ses facettes. L'intelligence d'un peintre l'informerait plus sur ce qu'il dessine que son observation. Ainsi, dans l'espace compris entre son savoir et sa vision, le pauvre se trouvera sans cesse gêné, inapte à mener une idée avec vigueur par crainte de la clairvoyance de ceux à qui il a décidé de plaire, s'il venait à être pris en défaut de ne pas avoir dessiné, en plus de ce qu'il sait, ce que son public sait lui aussi. Alors, M. Neville, si vous êtes intelligent et, partant, un dessinateur quelque peu médiocre, vous vous apercevrez que la construction dont je vous ai parlé s'envisage parfaitement grâce aux preuves contenues dans vos dessins. Mais si vous êtes, ce que l'on s'accorde à dire, un artiste très remarquable, je serai conduite à penser que dans votre esprit, les objets sur lesquels j'ai attiré votre attention ne faisaient nullement partie d'un stratagème, ou d'une accusation même.

Neville : Une accusation, madame? Vous êtes ingénieuse... Je ne possède aucune des deux qualités dont vous parlez et que cependant je souhaiterais avoir.

Tout au long de ce discours, Mme Talmann se tient debout, à droite de la composition tandis que Neville est assis au centre de l'image, devant son dispositif de mise au carreau (qui est à gauche du cadre). Nous désignerons ce plan comme le champ. Lorsque la caméra cadre la scène à travers le dispositif de mise au carreau – le contrechamp –, Neville occupe la partie inférieure gauche de la composition. Il est vu de profil et se heurte constamment aux limites du cadre, alors que Mme Talmann se tient à droite de la composition, de face. Cette position debout lui fait dominer la composition avec une belle assurance. Neville, assis et de profil, semble dominé par la silhouette de Mme Talmann. Sa fontange excède la limite supérieure du cadre dans une composition étrangère à la peinture classique du XVII^e siècle – qui ne cadre jamais ses sujets ainsi. À cause de cette fontange, la composition s'avère plus baroque que classique, et cela fait basculer le tableau dans une dynamique baroque très prisée par le cinéma postmoderne.⁴² Les caractéristiques plastiques du baroque cinématographique sont ici mises de l'avant au détriment du pictural, le cinématographique prenant momentanément le relais du pictural, tout en proposant au spectateur un nouveau point de vue, différent de celui, objectif, qui avait dominé la première partie du film. Ici encore, on ne sait plus trop qui regarde, qui assiste à cette scène (le spectateur? L'esprit du jardin incarné par ce domestique qui fait office d' « homme-sculpture » peut-être)⁴³.

⁴² Deleuze voit dans le « sortir du cadre » une source de théâtralité pour le cinéma, « le hors-cadre fonctionne tout autrement que les coulisses » (p. 142).

⁴³ Étrange personnage s'il en est, qui hante le film de part en part et souligne admirablement son artificialité. Rival-Morel (p. 245) se demande s'il pourrait s'agir « d'un avatar de l'instance spectatorielle ». Mary Alemany-Galway, elle, l'associe au « dieu nature » (p. 128). Greenaway, lui, à la tradition shakespearienne ; il le voit comme « une sorte de prétexte à détente, à amusement, dans un drame tendu » ou encore il l'associe à la « tradition de l'homme vert, en Angleterre qu'on retrouve chez Kipling, dans Puck, lutin de la colline. » (Boujut, p. 8). « Pour moi, dit-il, cet élément (comme dans certaines pièces de Shakespeare) permettait un dérivatif comique au sérieux des autres personnages » (Benzakin, p. 51). Ailleurs il précise: « C'est un être symbolique qui représente, qui incarne la nature et les jardins, et qui n'est pas sans rapport avec le personnage du fou, dans la littérature anglaise » (Boujut, p. 8). Rapidement, on réalise que ce personnage appuie les notions de voir et de savoir présentes dans le film. Il est par moments dérangeant et semble chercher à confondre le spectateur en attirant son attention et en faisant diversion. Au final, on se rend compte qu'il est en fait le seul à avoir assisté à l'ensemble du drame, des repas en plein air à la découverte du corps de M. Herbert et à l'assassinat de Neville. Il a tout vu, tout entendu. En guise de plan ultime, c'est lui que l'on voit, en gros plan, recracher une bouchée d'ananas (symbole d'hospitalité selon Greenaway, Boujut, p. 6 et Welsh, p. 27), fruit exotique qui a fait, avec la grenade, l'objet d'un long monologue de Mme Herbert

Lorsque l'on a une vue d'ensemble des deux personnages dans le jardin (plan C, vue latérale en légère contre-plongée), Mme Talmann est placée à droite de Neville; encore une fois, elle domine la composition qui est ici très proche de la tradition anglaise du portrait⁴⁴. Le rapport de force qui lie les deux personnages est inversé, ce qu'exemplifie le cadrage de la caméra. Elle gagne en assurance autant que lui en perd. Par ce retournement de situation, le spectateur est désormais conscient que l'artiste n'est pas l'organisateur ni la source du complot qui commence à apparaître en filigrane, mais qu'il en est probablement la victime désignée. Dès lors, le spectateur n'a d'autres choix que de remettre en question ce qu'il croyait savoir et son rapport affectif aux protagonistes en est alors profondément modifié.

lors de son ultime rencontre avec Neville. Walker (p. 118) y voit une référence à un tableau d'Hendrick Danckerts montrant le jardinier John Rose présentant un ananas au roi Charles II, peint en 1675 (New World Encyclopedia. 2008). Voir ill. 1 en annexe. En recrachant ce fruit, c'est un peu comme si l'on suggérait que ce fruit si tentant – et le film peut-être? – était impropre à la consommation... ou, comme le propose David Pascoe (1997, p. 91), «Perhaps its flesh is rotten; or perhaps art can never appreciate the natural, but the living statue spits out the flesh in a highly theatrical gesture.» Cette image finale renvoie assurément à la toute première du film qui montrait en gros plan un homme au visage maquillé de blanc et aux lèvres très rouges mangeant goulument une prune (symbole de lubricité, de vice et de luxure selon Greenaway, Boujut, p. 6 et Welsh, p. 27) et dont Pascoe propose qu'il «forms a veritable mask of death», prémonitoire en quelque sorte du meurtre de la fin du film. Le film se replie ainsi sur lui-même, comme on l'a déjà noté, se terminant comme il a débuté avec un gros plan d'un homme maquillé mangeant un fruit. Véritable puzzle que ce film dont le récit semble construit de part en part comme une mise à mort programmée autant par le système narratif que plastique, comme le suggère Michel Marie (s.d.).

⁴⁴ On pense ici à Thomas Gainsborough, peintre anglais du XVIII^e siècle connu pour ses portraits de la noblesse anglaise en plein air, ses «Conversation Pieces» assez proches de la peinture de genre française pratiquée par Watteau. Le tableau intitulé *Conversation Piece, Portrait présumé de l'artiste et de sa femme Margaret*, peint vers 1746-47, est particulièrement éloquent de sa manière et proche de la composition retenue par Greenaway dans cette scène de même que dans une scène ultérieure (plan 231, à la 56^e minute) entre ces deux protagonistes, cette fois assis sur un banc (Cf. fig. 3, Site du Musée du Louvre [En ligne] http://musee.louvre.fr/bases/doutremanche/notice.php?page=notice&lng=0&idEuvre=1121&vignette=oui&nonotice=2&no_page=1&total=15&texte=&titre=&localisation=&periode=&artiste=%22GAINSBOROUGH,%20Thomas%22&date=&domaine=&f=3110&images_sans=images&nb_par_page=36& (page consultée le 20 mai 2011). Il est impossible que ce choix de composition par Greenaway soit le pur fruit du hasard. Gainsborough étant l'un des peintres les plus célèbres de l'art anglais, toutes époques confondues. Encore une fois, se souciant peu de l'exactitude historique, Greenaway fait un choix anachronique, comme il le fera à la toute fin en s'inspirant d'une peinture de William Hogarth, autre grand peintre anglais du XVIII^e siècle. Ainsi, il semble que ce ne soit pas tant l'exactitude historique que la vraisemblance historique qui intéresse le cinéaste (et encore). Au plan 97 mettant en scène le couple Talmann, Duarte Mimoso-Ruiz voit une influence directe du Portrait de *Mr and Mrs. Andrews* (1750, Londres, National Gallery) par Gainsborough (1995, p. 74), fig. 4.

Fig. 3 : Thomas Gainsborough, *Conversation Piece. Portrait présumé de l'artiste et de sa femme Margaret*, vers 1746-47, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 4 : Thomas Gainsborough, *Mr and Mrs. Andrews*, 1750, Londres, National Gallery.

La scène se termine tandis que Mme Talmann précède M. Neville en direction de la bibliothèque où les attend Maître Noyes, qui rédigera les termes d'un contrat par lequel elle s'engage, en plus de prendre en charge les coûts liés à la réalisation des six derniers dessins, à ne pas dévoiler ce qu'elle a mis au jour dans les dessins de Neville et ainsi à le protéger⁴⁵. On voit alors le manoir depuis le jardin, dans une composition semblable au plan d'ouverture de cette séquence où il était vu à travers le dispositif de mise au carreau. Mais le dispositif a disparu, ce qui laisse supposer que l'on est désormais dans l'univers de Mme Talmann, non plus dans celui de M. Neville, puisque l'on ne voit plus le manoir à travers sa médiation à lui – le dispositif de mise au carreau –, mais à travers celle des femmes (plan E). Puis, la séquence se termine sur un intérieur sombre (plan F), éclairé par une chandelle, dans lequel M. Neville, M. Noyes et Mme Talmann apparaissent cadrés en buste (plan 196 du film). Cette composition, tout à fait dans l'esprit de la peinture caravagesque avec ses effets de clair-obscur, reprend la composition du contrat signé entre Mme Herbert et M. Neville (fig. 1), sous l'œil attentif de M. Noyes, à la dixième minute du film⁴⁶. Ici, les rôles sont inversés⁴⁷ et M. Neville, qui se tenait à droite de la composition dans le premier cas, est désormais à gauche. Et ce n'est pas lui, mais bien Mme Talmann, qui dicte les

⁴⁵ On aurait envie de dire que de sujet du premier contrat, Neville devient en quelque sorte l'objet du second, ce que la seconde moitié du film – et les 6 autres dessins – s'affaira à montrer. Car ce n'est pas son art ni son talent qui est l'objet de cette tractation, mais bien son corps. À ce sujet, voir entre autres Remy (p. 53).

⁴⁶ Ce qui n'est pas l'effet du hasard puisqu'il y a ici retour à la négociation qui a été l'objet de la seconde partie de la séquence d'ouverture. Le choix d'un retour formel à une esthétique picturale dans l'esprit des peintres caravagesques du Nord comme de la Tour, Rembrandt, Von Honthorst, de même que certains petits maîtres vénitiens du baroque tardif et du rococo comme Tiepolo, Guardi et Longhi – proches de la *Commedia dell'arte* qu'ils peignirent souvent – est ici révélateur. La première séquence était ainsi entièrement composée de manière à poser le ton de l'intrigue et du marivaudage. Mme Talmann y suggérait à Neville qu'en acceptant le contrat que lui proposait Mme Herbert, il pouvait être l'instrument d'une réconciliation entre ses parents. Ce dialogue prend tout son sens au moment où Mme Talmann fait son discours et dévoile peu à peu que Neville est en fait non pas l'instrument d'une réconciliation, mais d'une machination qui se terminera tragiquement par la mort du peintre. Cette séquence est en fait la pierre angulaire du film et nous croyons que c'est par le traitement plastique et le recours à l'interartialité peinture/cinéma que Greenaway le révèle le plus explicitement.

Un autre bel exemple du recours à cette esthétique du *chiaroscuro* se trouve à la 34^e minute (plan 142) alors que Mme Herbert se fait laver par une servante. La pièce est éclairée par une chandelle dans une composition proche de certains tableaux de Georges de la Tour (on pense en particulier aux Madeleine repentantes, voir illustrations 2, 3 et 4 en annexe).

⁴⁷ On observe par ailleurs le même type de renversement dans *Baby of Mâcon*, alors que le personnage de la « Vierge » passe lui aussi d'un statut de vainqueur à celui de vaincu. Voir entre autres Dobal, p. 116.

termes de l'entente. Aussi insiste-t-elle pour que les termes de ce contrat soient à l'identique de celui que Neville avait négocié avec sa mère. Mais c'est désormais Mme Talmann qui est en position d'autorité; cette fois, c'est la femme qui exige les faveurs sexuelles du dessinateur. Les femmes ont, bien sûr, quelque chose en tête que l'on ne découvrira que bien plus tard, à la toute fin du film, alors que Neville reviendra au manoir dans le but de réaliser un treizième – et fatal – dessin!

Conséquemment, le discours de Mme Talmann montrant les détails révélateurs dans les dessins de Neville permet d'opérer un changement notable des rapports entre le dessinateur et ses hôtes; de même, cela réoriente la perception – et le savoir – du spectateur, en plus d'induire chez Neville une perte du contrôle qu'il croyait exercer sur les femmes de la maison et sur son environnement. Ce changement concrétise, pour ainsi dire, ce qui avait été amorcé dans les dessins. Ce renversement de pouvoir est incarné par le recadrage opéré par la caméra. Ici, ce n'est plus le dessin – et son dispositif – qui se fait révélateur de l'intrigue, mais la caméra. Ce n'est plus le dessinateur qui voit, mais le cinéaste. Le dessinateur est cerné (*he is being framed*, alors que son rôle de dessinateur en a fait jusque-là celui qui cadre, le *framer*), dupé. Il semble en effet cruellement manquer de l'imagination nécessaire pour voir la situation dans son ensemble, ce qui témoigne de son aveuglement et de son incapacité à avoir une vision élargie de son environnement⁴⁸.

Dans cette séquence, Greenaway pratique une remédiation du pictural par le cinématographique qui lui permet de montrer non pas les conditions matérielles de la peinture ou du cinéma, mais le

⁴⁸ Pascoe suggère à raison que Neville est « prénewtonien » : « he sees things only in black and white and is, in effect, colours blind. He sees so much details and yet he sees nothing (1997, p. 75). On peut ajouter qu'il est aveuglé par son ambition et son succès.

sens caché dans les dessins de Neville – et donc le caractère factice et trompeur des art de la représentation. Le changement de point de vue, en termes plastiques, se double d'un changement de registre et de genre dans le récit filmique. D'une histoire de marivaudage sur fond de campagne anglaise de la fin du XVII^e siècle, on passe ainsi à une possible histoire de meurtre et de manipulation qui fait basculer le film d'un genre, le film historique, à un autre, le film policier inspiré du *Whodunnit* littéraire⁴⁹. Et le changement de point de vue (le re-cadrage) est utilisé comme principal lieu d'occurrence de cette remédiation⁵⁰. En plus d'exemplifier la nature trompeuse de l'art de la représentation, la mutation du point de vue opérée ici sert à rendre visible, à incarner tout à la fois le changement de genre et le revirement de situation, lesquels modifieront profondément les relations entre les personnages, de même que l'issue probable du récit. Aussi, Greenaway recourt-il à la remédiation du pictural par le cinématographique pour évoquer les rapports entre cadrage et pouvoir genré (puisqu'au terme de cette séquence, l'équilibre des pouvoirs sera inversé). Greenaway le re-médie par le cinématographique, en particulier par l'utilisation de l'alternance entre le champ et le contrechamp qui structure – visuellement et sémantiquement – cette séquence bien au-delà de ce que permet la peinture – qui ne parvient généralement à montrer qu'un seul point de vue à la fois. Et bien au-delà aussi de ce qu'aurait permis l'unique recours au dialogue. Ici, la caméra – et son « incarnation écranique » par le truchement de son ancêtre, la *camera obscura* – semble toute puissante.

⁴⁹ Il n'est pas sans intérêt de noter que le titre du film en français (*Meurtre dans un jardin anglais*) semble plutôt mettre en lumière le caractère de mystère et d'intrigue de type *Whodunnit* du film, alors que son titre original anglais, *The Draughtsman's Contract*, met en évidence la notion de contrat qui lit Neville à son commanditaire, un peu comme si la double nature du film était dévoilée par ses divers titres. Ainsi, comme le note Mimoso-Ruiz, le film en français renvoie à un horizon d'attente spectatorial très différent de celui évoqué en anglais, « à un autre niveau diégétique, c'est-à-dire à un autre type de « cadrage », celui de l'univers policier à costumes tel qu'on le trouve chez Hitchcock (*Jamaica Inn*, *Under Capricorn*) et Mankiewicz (*The Honey Pot*, d'après *Volpone*, et *Sleuth*) où déguisements baroques et jardin labyrinthe ajoutent une touche d'exotisme à l'enquête» (1995, p. 70).

⁵⁰ Pas unique, certes, mais principal.

2.4 Égarement et aveuglement du dessinateur

Pour renforcer l'idée de mutation des forces en présence, de corps cerné et d'encerclement, on montre, à la quarante-septième minute, le manoir à travers le dispositif de mise au carreau du dessinateur dans un accéléré, tandis que le soleil dévoile – et cache en partie – progressivement le paysage (plan 205). Le manoir, tout comme le dessinateur, semble cerné, dans le temps et dans l'espace⁵¹. Puis, on passe à l'intérieur où l'on découvre le dessinateur en compagnie de Mme Herbert, à qui il désigne un tableau appartenant à la collection de son mari (plan 206 à 217)⁵². Le dialogue laisse momentanément place à une description de ce tableau⁵³. Neville l'observe⁵⁴ et se lance dans un monologue (en hors champ) qui semble relever de l'interrogatoire plus que du commentaire: « Voyez-vous, madame, un fil conducteur qui gouvernerait des situations apparemment sans liens? Un drame se joue, n'est-il pas vrai, dans ce jardin surpeuplé? Quelle

⁵¹ Ce rapprochement entre le traitement du corps et de l'architecture est présent dans plusieurs films de Greenaway, en particulier dans *The Belly of An Architect*. Voir entre autres Spielmann [1994] 1998, p. 193 et suivantes. Costa de Beauregard interprète ce film comme « une réflexion sur l'essence du cinéma, voir du spectateur de cinéma lui-même » (p. 31). Greenaway, pour sa part, dit avoir voulu faire « a filmic essay about the powers of architecture and notions of rationality » (Cf. commentaire de Greenaway sur le dvd de *The Belly of an Architect*). Le héros de ce film, Kracklite, prépare une exposition sur Étienne Louis Boullée, architecte visionnaire qui imagina un cénotaphe à la gloire de ... Isaac Newton. Quelle coïncidence! Comme le note Costa de Beauregard dans son analyse de ce film de 1987, « d'un point de vue esthétique et formel, le film se déploie comme une série de séquences indépendantes d'une manière qui n'est pas sans rappeler la structure de *The Draughtsman's Contract* ou encore de *Z.O.O.* » (p. 32-33). Chaque séquence, dans *The Draughtsman's Contract*, correspond à un dessin tandis que dans *The Belly of an Architect*, ce sont les séances de photocopie qui semblent structurer le film.

⁵² Greenaway a précisé en entrevue qu'il s'agit d'un tableau de Januarius Zick, petit peintre bavarois du XVIII^e siècle surtout connu pour ses décorations d'église dans le style rococo. Il précise que : « C'est une peinture dont le contenu allégorique laisse perplexe, comme tant d'allégories du XVIII^e siècle, mais qui semble poser toutes sortes de solutions possibles au drame. J'ai saisi l'occasion d'essayer de l'utiliser pour indiquer non seulement que tout était réglé d'avance, mais aussi que l'examen du tableau donnait des pistes pour comprendre le film. » (Cieutat et Flechniakoska, p. 183). Le tableau de Zick en question s'intitulerait *Allegory of Newton's Achievement in the Optics* (vers 1785 selon Pascoe, p. 68, ill. 19; vers 1785-95 selon Martin 2009, p. 141). On en trouvera une brève description dans Keynes (p. 46). Ce choix d'un tableau dont le sujet est l'optique – ou la science de la vision – n'est certainement pas l'effet du hasard dans le cadre de cette scène qui exemplifie l'incapacité du peintre à voir, son aveuglement. Au sujet de ce tableau, voir Gorostiza, Martin 2007, p. 158-168 et Levey et Haskell, p. 424.

⁵³ Comme c'est aussi le cas dans *L'Année dernière à Marienbad* alors que l'on observe une statue représentant un couple héroïque et son chien (Cf. Lawrence, p. 63 et suivantes). Dans les deux cas, le sens de l'œuvre en question reste ambigu, ouvert à de multiples spéculations interprétatives évoquées par les personnages masculins. On sait que Greenaway montra ce film, ainsi que cinq autres, à son équipe en préparation du tournage de *The Draughtsman's Contract* (Boujut, p. 6). Les autres films étaient *Casanova* de Fellini, *Le Dernier tango à Paris* de Bertolucci, *La Marquise d'O* de Rohmer, *La Chronique d'Anna Magdalena Bach* de Resnais et un film de Straub dont le titre n'est pas précisé. De son côté, Rival-Morel (p. 224) mentionne qu'il aurait fait voir à son équipe *Le Limier (Sleight)* de Joseph Mankiewicz.

⁵⁴ Agnès Berthin-Scaillet désigne le tableau comme « un miroir que le film se tend à lui-même » (1992-1993, p. 30).

intrigue se noue? Croyez-vous que ces créatures veulent parler de quelque chose? Madame, pourriez-vous m'en dire la saison? Madame, avez-vous une opinion sur ce sujet? Quelles infidélités ont été fixées ici? Croyez-vous qu'un meurtre est en train de se préparer? ».

Fig. 5 : J. Zick, *Allegory of Newton's Achievement in the Optics* ou *Allegory of Newton's Service in Optics*, vers 1785, localisation inconnue.

Tout au long de ce monologue auquel Mme Herbert ne répond guère, la caméra montre en gros plans des détails du tableau que le dessinateur tente d'utiliser comme autant de révélateurs du drame latent qu'il soupçonne désormais sa mécène-maîtresse de lui cacher. La caméra pointe tour à tour divers motifs qui peuvent être vus (lus) comme autant d'« indices » de ce drame⁵⁵ : un jeune homme –probablement Newton – désignant par sa gestuelle un petit temple circulaire à l'antique – ou *tholos* – où se trouve un enfant qui pourrait être un amour. Le jeune homme a le pied gauche appuyé – comme un signe de puissance et de domination – sur une figure masculine, tenant à la main un masque, qu'il maintient au sol. À l'extrême gauche se trouve un jeune couple enlacé, à l'extrême droite deux vieux hommes barbus s'éloignant vers les ténèbres⁵⁶ ainsi qu'un cadran solaire éclairé par une lumière venue du ciel, tel un rayon divin. Le tout se déroule dans

⁵⁵ C'est-à-dire une monstration qui modifiera de manière substantielle la vision, le savoir et la compréhension que le spectateur a du récit narratif, laquelle renvoie à la notion de « microcristallisation » de J. Gerstenkorn (1995, p. 77).

⁵⁶ Que Pascoe identifie à Euclide et Diogène laissant la place au nouveau génie des sciences qu'est Newton.

un clair-obscur inquiétant, une étrange lumière perçant les nuages pour éclairer Newton, le cadran solaire et le devant du temple de manière tout à fait improbable et artificielle.

David Pascoe (1997, p. 67) identifie le personnage maintenu au sol à une représentation de l'ignorance et du mensonge; selon lui, le tableau représenterait Newton en conquérant de l'ignorance et du mensonge. Duarte Mimoso-Ruiz (1998, p. 138), elle, propose une autre interprétation de ce tableau et de ses détails, qu'elle qualifie d'apories ou d'anomalies. Elle les met en lien avec divers éléments mystérieux du film : le personnage-statue qui apparaît sporadiquement, les hommes masqués qui assassineront Neville, de même que les « anomalies » ou objets inusités que Neville « découvre » dans ses dessins, lesquels témoigneraient d'autant de vérités cachées sous les apparences. Ce tableau est une mise en abîme d'une allégorie dans une allégorie, insérée par Greenaway pour illustrer le pouvoir de la peinture à dissimuler des sujets et des thèmes allégoriques alors même qu'il fait discourir Neville sur le pouvoir allégorique de la peinture (pouvoir auquel la fille de Mme Herbert l'a introduit dans la séquence que nous venons tout juste d'évoquer). À la mise en abîme moderniste opérée par Godard dans *Passion* pour discourir sur la fabrication d'un film succède, chez Greenaway, la mise en abîme du pouvoir allégorique de la peinture par le recours à la citation picturale, dans une perspective savante tout à fait typique de l'art postmoderne dont Greenaway est alors l'une des figures de proue. Ainsi Greenaway fait-il se succéder à l'écran une série de détails d'un tableau allégorique, tandis que Neville, en voix off homodiégétique, suggère la présence d'un sens allégorique dissimulé dans ce tableau appartenant à la collection de l'époux de sa mécène- maîtresse. Ce faisant, Greenaway suggère que la réponse aux interrogations du peintre pourrait bien venir de la propriété même des Herbert – ici la collection de tableaux du mari absent, collection conservée à l'intérieur de la résidence dont il a reçu la commande de dessiner l'extérieur. Dans cette courte séquence, la

peinture et l'architecture deviennent en quelque sorte les dépositaires de la portée sémantique du film.

Dépourvu d'imagination et de clairvoyance, le dessinateur tente de se servir de l'art – ici la peinture – pour comprendre et interpréter ce qu'il ne parvient pas à voir dans le monde réel⁵⁷. Il fait ainsi abstraction de l'avertissement que lui a fait Mme Talmann à propos de l'incapacité de l'artiste à comprendre ce qu'il voit. Fixant son attention sur chaque détail, il perd la vue d'ensemble et est aveuglé par le caractère allégorique de la peinture, qui dissimule la vérité tout en suggérant qu'il y a un sens caché par l'introduction d'une incongruité sémantique, ou iconique, au cœur de la représentation. Mais Neville semble incapable de la discerner. Ici, la caméra montre le tableau de détail en détail, illustrant tout à la fois la réflexion du dessinateur et le cheminement de sa pensée dans une vaine tentative de mettre les choses en perspective et de les faire signifier. Ce faisant, elle exemplifie la profondeur de son aveuglement, de son hypertrophie visuelle⁵⁸. Le spectateur sait dès lors que M. Neville est perdu et qu'il ne pourra sortir vainqueur de ce jeu dont il ne saisit ni les tenants, ni les aboutissants. Ce milieu de la *gentry* anglaise dans lequel il s'est aventuré en conquérant arrogant n'est pas le sien⁵⁹ et il le paiera de sa vie⁶⁰. Cette séquence fonctionne telle une véritable mise en abîme de son aveuglement et finit

⁵⁷ Ou, comme le note Simone Chambon dans un texte paru dans un numéro spécial de *L'Avant-scène cinéma* consacré à ce film (p. 25): « Croyant à la transparence du signe, comment Neville percevrait-il cette autre mise en scène élaborée par la double figure féminine de la mère et de la fille, puisqu'il y devient le substitut du père assassiné, unique objet de la quête où il s'acharne. »

⁵⁸ Ainsi, grâce à cette scène et au tableau de Zick, « le film offre une clé d'interprétation des rapports entre voir et savoir selon Greenaway qui récusé toute transparence au visible » (Martin 2007, p. 160). Chez Greenaway, on ne serait donc jamais dans la transparence du visible, toujours dans l'affirmation de l'image comme simulacre du réel.

⁵⁹ Le père de Neville, comme se plaît à le rappeler M. Talmann, était un « simple fermier anglais ».

⁶⁰ Pascoe (1997, p. 70) suggère que cette scène et ce tableau en clair-obscur seraient prémonitoires de la scène finale alors qu'au cœur de la nuit, M. Talmann et les autres hommes de la maison feront un simulacre de procès à Neville, l'aveugleront à l'aide de leurs flambeaux avant de déchirer sa chemise et de le battre à mort à l'endroit même où le corps de M. Herbert avait été déposé, soit devant la statue équestre. De même, Duarte Mimoso-Ruiz (1998, p. 133) affirme que ce tableau fonctionne par anticipation et préfigure à la fois la disparition et le meurtre de M. Herbert, de même que celui de Neville.

d'opérer le renversement entamé dans la séquence précédente. Ainsi Neville devient-il victime alors qu'il se croyait dominant; il devient, pour reprendre le mot de Gilles Visy, « l'objet victime d'un certain maniérisme qui incarne le chaos dans cet Éden britannique trop bien rangé » (p. 72).⁶¹

Dans cette courte séquence (à peine 2 minutes) qui agit comme second ressort dramatique du film, en plus de la diégèse, « c'est le langage cinématographique qui est métaphorisé » (Berthinscaillet 1992-1993, p. 30) par ce point de vue imposé et dirigé, commandé par la voix hors champ et le gros plan qui orientent, morcellent et prescrivent au spectateur ce qu'il doit voir et comprendre. Ainsi, le dialogue constant entre le pictural (tableau) et le cinématographique (la caméra qui montre tour à tour chacun des détails évoqués par le narrateur) apparaît comme un autre exemple de l'interartialité de type égalité-réciprocité à l'œuvre chez Greenaway⁶². La

⁶¹ Visy associe d'emblée le film au maniérisme et au baroque, peut-être en référence à la définition borgésienne du baroque qui propose que le monde baroque soit une scène où l'homme joue, sans le savoir, devant des spectateurs invisibles, une comédie dont il ne connaît pas l'auteur et dont le sens lui échappe. Nous aurions plutôt tendance à y voir un classicisme « à la française » (parfois désigné comme style classique baroque français, parce qu'il combine composition classique et surcharge décorative baroque), car s'il est vrai qu'il y a luxe, surcharge et exubérance, les compositions sont toujours très stables, dominées par des lignes droites – en cela, elles sont en parfaite symbiose avec l'esprit des dessins de Neville dans leur topographie géométrique tout en symétrie et en équilibre –, sans compter l'absence de mouvement de caméra et le statisme des figures qui traduisent aussi un certain classicisme affecté. Même lorsqu'ils sont filmés en gros plan ou en plan rapproché, comme c'est le cas dans la séquence d'ouverture, par exemple, où l'éclairage est clairement baroque, les objets tout comme les visages des acteurs obéissent à une implacable symétrie. Il en va de même des intérieurs et des paysages toujours symétriquement composés. La surcharge des images ne doit pas masquer la stricte composition qui les sous-tend. Ce film en trompe-l'œil – on serait tentée de dire en « trompe l'esprit » – donne certes à réfléchir sur l'écart entre réalité et représentation, mais nous n'aurions pas tendance à l'associer d'emblée, comme le fait Vimy, à « une nouvelle forme d'expressionnisme propre au cinéaste dans lequel la lumière dramatise l'événement maniériste. » Outre la lumière qui semble « s'extraire d'un sombre fond primordial » (Plasseraud, p. 54), l'élément le plus baroque du film serait la figure de l'homme statue qui est vraiment « barroco » au sens premier du terme – irrégulier, étrange. Pour ce qui est du maniérisme en présence, nous préférons l'entendre au sens que lui donne Marie Martin (2007, p. 168) lorsqu'elle en parle comme d'une « période de l'histoire de l'art où les peintres refont des sujets connus pour mieux faire valoir, par différence, leur manière propre (en cela, elle s'inscrit en filiation avec Claude-Gilbert Dubois). Lorsqu'elle est importée par la théorie filmique, elle devient une réponse à la crise de représentation, issue de la fin du classicisme hollywoodien et des modernités européennes. Elle est définie comme une « anamorphose systématique et obsessionnelle d'un motif magistral », donc comme une posture foncièrement postmoderne. En cela, Martin s'inscrit tout à fait dans la lignée d'Alain Bergala (1985) qui associe le maniérisme cinématographique à la crise des sujets et à une volonté de substituer la stylisation au style, laquelle s'affirme surtout à partir des années 1980.

⁶² Duarte Mimoso-Ruiz (1998, p. 137) voit dans les détails de ce tableau

coprésence des deux médias rend possible le dévoilement de l'égarement du peintre, son incapacité à avoir une vue d'ensemble de la situation. Et nous croyons que c'est justement grâce à cette coprésence que le spectateur est à même de saisir l'ampleur de sa méprise. Car Neville confond sans cesse voir et savoir, percevoir et concevoir, percevoir et comprendre⁶³. Ce tableau-objet ou « plan-tableau », pour reprendre l'expression de Pascal Bonitzer (1985, p. 29 et suivantes), est un second indice ou vecteur du texte latent du récit filmique⁶⁴. Il permet tout à la fois de faire avancer l'intrigue policière et de dévoiler le sens caché de la stase narrative. Pascoe y voit pour sa part – et nous ne pouvons qu'être d'accord avec lui – une allégorie du langage cinématographique en tant que « painting with light » quand il écrit :

As the rostrum camera moves, a point of view, a direction, is imposed from without (a voice off screen) and the image is directed. The close-ups allow us to see only a small section of the mysterious goings on within the garden in the same way as the fragmentation induced by the juxtaposition of several shots prevents the necessary space for a good overview. The camera takes in the content of the canvas on its own terms, so depriving the spectator of the control that might come from standing in front of a picture, free to stay there for as long as he or she likes. That question, 'Do you think the characters have something to tell us?', is posed by Neville to Mrs Herbert and captures several possibilities, from warning to conspiracy; but Greenaway is also making inquiries of the audience of the film. The general effect remains perplexing and causes us

[...] des « duplicata » et une réflexion sur la mise en cadre picturale du film. Le tableau tisse un réseau avec les différentes allusions, en particulier celles de Mr Talmann au caractère prétendument antinomique du terme « peintre anglais », à une époque où seuls les peintres hollandais paysagistes étaient connus en Angleterre (séquence 15). Le tableau de Zick, les apories de son interprétation nous renvoient à la supériorité de la peinture sur le médium cinématographique qui en serait encore à des « balbutiements » et errerait en se référant à la peinture de salon de la fin du XIX^e siècle. Greenaway a recours dans le détail et la géométrie du cadre à la construction et à la déconstruction de Constable et Turner.

⁶³ En posant ainsi la question du voir et du savoir, Greenaway reprend le thème « apprendre en regardant » et « apprendre à regarder » élaboré par Ernst Gombrich dans plusieurs de ses écrits, notamment dans « Visual Discovery Through Art » (1982). Ce thème de la connaissance par les apparences est en fait un phénomène typique du XIX^e siècle (autre anachronisme du film) avec des peintres paysagistes comme Constable, Turner, etc. Sans compter l'avènement de la photographie et, plus tard, celle du cinéma. La phénoménologie de la perception est essentiellement basée sur ce postulat. Voir entre autres Aumont, chap. 2 et Spielmann [1994] 1998, p. 190.

⁶⁴ Chez Bonitzer, « le plan-tableau suscite toujours un dédoublement de la vision et donne à l'image un caractère de mystère, que l'on entend dans le sens religieux ou policier » (Bonitzer, p. 32). Que Greenaway associe plan-tableau et *Whodunnit* s'inscrit tout à fait dans cette pensée et cela suppose, comme le note Bonitzer, « non seulement une reconnaissance culturelle de la part du public, mais aussi un appel de lecture, de déchiffrement » (p. 33).

to reflect upon the gap between perception and comprehension, seeing and knowing. The question that both Zick and Greenaway ask is : Who is being directed by whom? Who is framing whom? (1997, p. 70-71).

Ainsi, Greenaway utilise la peinture pour faire avancer le récit en intégrant, à cet instant précis, ce petit tableau allégorique; ce faisant, il re-médie le pictural par le cinématographique, mais ce faisant, la peinture devient une allégorie du cinéma. En même temps, le montage de cette séquence en une série de courts plans cadrant étroitement les détails du tableau décrits par la voix off manifeste la remédiation du pictural par le cinématographique, afin de montrer les leurre de la représentation picturale, sa nature factice, trompeuse, comme celle de la représentation cinématographique. Et, comme le souligne Pascoe, montre en même temps l'espace entre percevoir et comprendre. Neville en effet perçoit sans comprendre. En rendant le spectateur témoin de cet état des choses, Greenaway l'invite à tenter de comprendre au-delà de ce qui est montré à voir, à la fois par la peinture et par la caméra. Le recours à ce tableau allégorique de Zick par Greenaway fonctionne à la manière d'une boîte de Pandore sémantique, d'un chapeau de magicien narratif dont on ne sait, à ce moment du récit, quel lapin sortira. Qui est mené par qui? Qui tente de cerner qui? Ce sont là les questions fondamentales que pose cette scène où la remédiation semble bilatérale.

2.5 De l'aveuglement revisité

Le thème de l'aveuglement dévoilé par la peinture réapparaît un peu plus tard dans le film (à la soixante-quatrième minute, plans 266-267) alors que M. Noyes fait à Mme Pierpont une offre de badinage et de « jeu de société ». Cette scène, qui débute avec une vue en contre-plongée d'un escalier (point de vue typiquement cinématographique, très rarement utilisé en peinture, sauf peut-être chez Caravaggio et quelques artistes baroques), se déroule devant un tableau que nous

ne sommes pas parvenue à identifier (second « tableau-objet » du film), représentant le thème de la trahison de Samson par Dalila⁶⁵. Ici, la peinture peut être lue comme une prémonition de l'aveuglement de Samson, réaffirmant en quelque sorte le thème déjà présent dans le tableau de Zick, tout en annonçant la fin du film (Neville sera aveuglé, puis tué). Ainsi, la peinture est-elle montrée non seulement comme source d'inspiration du cinéaste (art antérieur, ancêtre), mais comme médiation révélatrice, par sa portée allégorique, de la vérité contenue (cachée) dans l'image filmique.

En intégrant ces tableaux prémonitoires, Greenaway semble suggérer que la peinture a un statut différent – antérieur? supérieur? – de celui du film qui, par sa nature même d'image directement captée du réel (image « mécanique »), semble investi d'un certain statut de « vérité ». Le cinéma – art et technique jeunes - serait ainsi plus proche de la vérité de la réalité objective, plus proche de sa fonction originelle de re-présentation du monde réel – *mimèsis* - , alors que la peinture se serait progressivement éloignée de cette fonction primitive pour se charger symboliquement, allégoriquement, métaphoriquement. Les deux médiations auraient des statuts différents que Greenaway n'a de cesse de mettre en rapport, mais aussi de court-circuiter, de télescoper afin de faire la démonstration de son habileté à manipuler les images, quelle que soit leur nature. Une image est une image, semble-t-il dire, et je peux, en tant qu'artiste, les manipuler à ma guise, car je suis peintre avant que d'être cinéaste. Ce faisant, il confère à son cinéma un statut différent du cinéma commercial grand public, il l'anoblit, pourrait-on dire, en le faisant dialoguer et en le mettant en rapport avec son ancêtre, la peinture.

⁶⁵ Gérard p. 239 et 1238-1240; **Bible**, « Le livre des juges », 16 Jg, 1-31. Dans ce tableau, Dalila se coupe les cheveux, préfigurant ainsi ce qu'elle fera au géant Samson dont c'est le siège de la force. Ainsi dépourvu de sa puissance légendaire par la traîtresse philistine, Samson est contenu, puis aveuglé (on lui crève les yeux à l'aide d'un flambeau).

L'aveuglement que le tableau dépeint constitue un autre vecteur du sens caché du film révélé par la peinture. La figure biblique de Dalila (la traîtresse) se tient au centre du tableau; de part et d'autre se dressent M. Noyes et Mme Pierpont, comploteurs à la solde de Mme Herbert. Le sens de cette brève scène apparaît telle une révélation dévoilée par la caméra : le peintre, comme Samson trahi par Dalila, est cerné et sera aveuglé comme le colosse. Ajoutons à cela que ce thème biblique est généralement interprété comme symbole de l'impuissance masculine, de l'émascation de l'homme par la femme « fatale ». Dans cette perspective, on pourrait lire cette scène comme métaphore du film. Car, on le verra dans les prochaines pages, en concevant un héritier qui leur permettra de garder le patrimoine familial, les femmes (mère et fille) priveront les hommes de la maison de leur droit d'héritage. La guerre des sexes devient tout à coup une autre thématique du film dont le peintre est la victime désignée. C'est dans ce dessein que Mmes Herbert et Talmann ont cerné Neville. C'est donc pour ses capacités de reproducteur, et non pour son talent artistique, qu'elles l'ont choisi pour remplir ces contrats⁶⁶.

L'aveuglement de l'artiste sera incarné littéralement à la fin du film (plan 288 et suivants) alors que les hommes de la maison, masqués, lui crèveront les yeux avant de l'assassiner et de brûler ses dessins⁶⁷. Cette ultime scène n'est pas sans évoquer, par sa thématique et sa composition, *L'Aveuglement de Samson* par Rembrandt (ill. 8 en annexe). Elle opère tel un rappel direct de la scène entre M. Noyes et Mme Pierpont devant le tableau représentant Dalila que nous évoquons ici. Est-il pire châtement pour un peintre que de devenir aveugle? Celui de voir son œuvre détruite

⁶⁶ Comme le note Remy (p. 55) lorsqu'il qui écrit: « Neville is doubly deceived : by the two contracts, one which hides death, the other which hides life. » Ce discours profémiste du film peut sembler surprenant par son anachronisme, mais il s'agit là d'un autre élément récurrent dans la filmographie de Greenaway, qui sera à nouveau convoqué dans *Nightwatching*.

⁶⁷ Au terme d'une mascarade de procès, ils lui imposent un troisième et ultime contrat comprenant trois clauses « pour notre plaisir avec vous » : la première consiste à lui supprimer la vue; la seconde à déchirer en lambeaux et disperser sa chemise; et la dernière, à provoquer sa mort.

à jamais, peut-être? Mais aveugle, Neville l'était depuis le début et c'est justement cela qui causera sa perte. De sa vaine existence, rien ne subsistera, pas même ses dessins dévorés par le feu. Et le film ne donnera aucune explication qui permettrait de justifier cette fin brutale et violente.

En remédiant une fois encore le pictural par le cinématographique grâce à l'utilisation d'un second tableau prémonitoire, Greenaway insère dans son film une série d'indices précurseurs du dénouement. Ces tableaux opèrent tels les indices qu'Agatha Christie insère ici et là dans ses romans, lesquels pointent tous en direction du coupable. Dans ces exemples, le pictural révèle plus le drame qui se joue que ne le font les images filmiques, et la remédiation semble surtout servir à montrer les conditions du récit policier.

Dans les divers exemples que nous venons d'évoquer, Greenaway recourt à la remédiation afin de montrer ici les conditions du pictural (Neville met en place son dispositif de mise aux carreaux, il compose l'image, place les objets, dessine, etc.), là les qualités du cinématographique (la possibilité de recourir au hors champ, visuel – notamment dans le contrechamp – ou sonore – notamment avec la voix hors champ). Il semble le faire en partie pour montrer le caractère factice de la peinture et amener le spectateur à réfléchir à la facticité du cinéma – et, par extension, de toute forme de re-présentation : picturale, cinématographique, théâtrale, etc. Aussi croyons-nous que l'acte de re-médiation chez Greenaway sert à montrer les conditions de la peinture (du dessin), tout en exposant, par le recours au cinéma, sa propension à cacher, à dissimuler, à camoufler, voire à mentir pour mieux séduire, charmer. Peu à peu, en réinvestissant le pictural par le cinématographique – et vice-versa – Greenaway force le spectateur à réfléchir à la nature des images qui lui sont montrées, à leur degré de vérité. Pour ce faire, il investit visuellement la

trame narrative du film en reprenant les modalités du genre policier et en les « montrant » à l'aide de la peinture et du cinéma. Passant du drame classique au *Whodunnit*, de la peinture historique à la peinture de genre, voire au paysage et à la nature morte, il multiplie l'exploration des divers genres qu'il traverse. Appartenant d'abord au « grands genres » (peinture d'histoire, drame classique), le récit glisse vers les genres moins nobles (intrigue policière) comme si Greenaway gommait progressivement ces distinctions au profit d'un récit pluriel, qui les embrasse tous. Tout ce que je vous montre ici, semble dire Greenaway, relève de la représentation factice et mensongère. Jouant ici de la transparence (la caméra dévoile « naturellement » les choses, de façon réaliste), là de l'opacité (la peinture cache en elle des sens allégoriques), il berne le spectateur tout en le forçant à regarder au-delà de l'image pour tenter d'y déceler des indices qui lui permettront de dénouer l'intrigue. Ce que Greenaway semble ainsi vouloir montrer, par ces multiples remédiations, ce sont les conditions de la narration et, à travers elles, les conditions de l'art.

2.6 Économie, socialité, technicité⁶⁸ et esthétique du dessin

Tout au long du film, la présence des dessins est récurrente, ainsi que leur évolution et les références à leur iconographie. Il est souvent question de « l'économie du dessin » (pour reprendre les modalités de la médialité picturale élaborée par Moser, 2007 p. 85 et suivantes)⁶⁹. On y mentionne le prix des dessins (12 dessins à 8 *pounds* l'unité), ainsi que les avantages (pécuniaires et sexuels) que ce contrat procure à Neville. De même, on y parle de leur pouvoir révélateur – voire incriminateur – et de leur fonction mimétique. Il est aussi question de la

⁶⁸ Dans son texte, Moser utilise le terme *technicalité* pour désigner les techniques auxquelles les deux films qu'il analyse ont recours pour exemplifier les techniques de la peinture (pour *Caravaggio* de Jarman) et du cinéma (pour *Passion* de Godard). À ce terme impropre en français, nous avons préféré ici celui de *technicité*.

⁶⁹ Texte que nous avons discuté dans le précédent chapitre et dans lequel il aborde les notions de *technicalité* – à laquelle nous avons préféré celle de *technicité* –, de *médialité*, de *socialité*, d'*économie* et d'*esthétique* chez Jarman et Godard.

matérialité de l'art (son dispositif optique, le papier mis au carreau et le crayon graphite⁷⁰), de sa technicité (la composition ou la disposition du paysage selon les indications précises de Neville, l'installation du dispositif de mise au carreau dans tel ou tel lieu selon les heures de la journée, les consignes au personnel et aux résidants, etc.), de sa socialité (à travers les rapports de Neville avec les autres personnages), de son institutionnalité (les rapports entre commettant et dessinateur, dessinateur et hôtes, etc.) et de son esthétique (dans les dialogues et les joutes verbales, entre MM. Talmann et Neville, puis entre Mme Talmann et M. Neville, sur l'oxymore « artiste anglais », sur les limites du dessin qui ne peut représenter les sons, sur le fait que Neville « vide le paysage », etc.).

Questionné sur les liens entre peinture et cinéma, Greenaway établit un intéressant parallèle entre la production des dessins et la production cinématographique. Il dit, à propos de Neville : « S'il se comporte en effet comme un metteur en scène en expliquant aux gens ce qu'il attend d'eux, alors Mrs. Herbert n'est autre que la productrice. Le film peut être ainsi perçu comme une réflexion sur les rapports entre metteur en scène et producteur... » (Boujut, p. 6). C'est là, nous semble-t-il, un élément révélateur en ce qui a trait à la question de l'interartialité chez Greenaway, qui prend la forme d'une mise en abîme métaphorique ou allégorique à travers ses personnages mêmes et leurs rapports intersubjectifs (en plus des mises en abîmes opérées par l'intégration de tableaux allégoriques, que nous venons d'aborder). Les propos sur l'art que Greenaway met dans la bouche de Neville ne sont pas très éloignés de ceux que Godard fait prononcer au réalisateur Jerzy dans *Passion*. Chez l'un, ces propos sont relatifs à la peinture, chez l'autre, au cinéma. Godard, comme le souligne Moser, recourt à l'interartialité pour montrer la

⁷⁰ Anachronisme notable du film, le crayon étant apparu un peu plus tard au XVIII^e siècle. À cette époque, on utilisait généralement un morceau de graphite inséré dans un porte-mine. Voir Pergo, p. 243-247.

médialité du film, tandis que Jarman l'utilisait pour montrer les conditions de la peinture. Quant à Greenaway, il semble jouer tantôt de l'un, tantôt de l'autre, généralement dans un rapport d'équité-réciprocité qui ne soumet jamais totalement l'un à l'autre. Et, comme nous l'avons préalablement suggéré, il le fait afin de montrer les conditions de la représentation, tous médias confondus. Petit à petit, son film prend la forme d'un commentaire sur le rôle de l'art et de l'artiste déguisé en film.

Ces éléments – matérialité, technicité, économie, socialité et institutionnalité surtout, que nous reprenons de Moser pour leur pertinence pour de notre sujet – servent à établir le rapport de servitude entre l'artiste et ses commanditaires, lequel prend un tour insoupçonné et exceptionnel pour l'époque. En effet, très peu de peintres anglais pouvaient jouir de tels privilèges à la fin du XVII^e siècle⁷¹, la plupart des artistes marquants de cette période étant étrangers, surtout hollandais, comme le note Mme Talmann⁷². Le fait que le successeur de Neville soit hollandais semble confirmer cet état de fait.

À l'évidence, ce qui intéresse Greenaway n'est pas tant la dimension privée de la vie artistique que ses dimensions esthétique et sociale. Savoir où vit le peintre, comment il vit ou encore ce qu'il pense en dehors du contexte spécifique de l'intrigue semble en effet présenter peu d'intérêt. Si l'on connaît ses habitudes sexuelles – son *commerce* avec les femmes de la maison –, c'est parce que cela sert à poser l'intrigue et à établir la manipulation dont il est victime. Ce qui intéresse Greenaway ne semble pas tant la psychologie de l'artiste que les mécanismes de l'art, à savoir : comment une peinture se fait-elle? Relève-t-elle de la *mimèsis* ou de la *poïesis*? Que

⁷¹ À ce sujet, voir entre autres : Pears, Gear, Harris, String et Howard.

⁷² En effet, à cette époque en Angleterre, la peinture n'est pas encore pleinement reconnue comme un art au sens le plus noble du terme, contrairement à ce qui se passe en France alors.

révèle-t-elle? Par ailleurs, la question de classes sociales dans l'Angleterre de la fin du XVII^e siècle, alors que se met en place une certaine vision « capitaliste » du monde⁷³, permet à Greenaway d'établir le statut de l'artiste au sein d'une société hautement hiérarchisée. La non-appartenance de l'artiste à ce milieu semble le désigner d'emblée comme la victime d'un « guet-apens aux fins de fécondité».

À cet égard, les nombreux liens qu'établit le film entre la sexualité et les fruits, comme la prune, la poire, l'ananas et la grenade, sont autant de symboles qui nourrissent l'intrigue. La séquence de la dernière rencontre entre Neville et Mme Herbert, alors que cette dernière explique au peintre la symbolique de la grenade offerte par Hadès à Perséphone et qui rend celle-ci captive des enfers, est exemplaire de cet usage symbolique et prémonitoire du fruit de la tentation. Quand elle coupe le fruit offert par le peintre, ne dit-elle pas que la couleur du jus qui coule évoque tout à la fois le sang du nouveau-né – dans les minutes qui suivent, Neville apprendra que Mme Talmann est enceinte de lui – et le sang du meurtre – il sera, au terme de cette journée, assassiné par les hommes de la maison? Ainsi, le cinéma de Greenaway semble centraliser, contre le cinéma réaliste et comme la peinture avant lui, la représentation allégorique. Chez lui, l'appropriation de la peinture semble servir, en quelque sorte, à ouvrir le cinéma à d'autres modes de significations. Comme si, par le recours à la peinture, il parvenait à anoblir le cinéma. Et à le complexifier.

Greenaway semble aussi suggérer l'idée que la peinture de paysage (mimétique) renvoie au désir de possession du dessinateur, dans un premier temps – s'approprier le réel en le reproduisant à

⁷³ En effet, 1694 est l'année où la Banque d'Angleterre voit le jour, 4 ans seulement après la bataille de La Boyne qui opposa Jacques II d'Angleterre et Guillaume d'Orange, la chute des Stuart (catholique) et l'avènement au pouvoir de Guillaume d'Orange le protestant, « des marchands qui inaugurent l'histoire de l'Angleterre moderne ». Ciment 1984, p. 5; Mimoso-Ruiz. 1995, p. 70 et Schama 2000, p. 323 et suivantes.

l'identique, mais aussi prendre possession du corps de Mme Herbert – puis à celui des femmes et aux motivations de leur complot (la possession du manoir et du domaine)⁷⁴. Ainsi, la question de l'interartialité s'avère indissociable de la question du pouvoir (politique, économique, artistique) et de la question de relations des genres ou des sexes.

Les repas en extérieur (le dîner du premier jour au plan 78; le dîner du troisième jour aux plans 143-147, le petit déjeuner du sixième jour au plan 178, etc.) sont filmés frontalement⁷⁵, dans une composition artificielle proche de la tradition de la représentation de la *Cène* – une tradition picturale ancienne dont la version la plus connue est celle de Léonard de Vinci – ou encore du portrait de groupe tel qu'il fut pratiqué aux Pays-Bas aux XVI^e et XVII^e siècles – entre autres par Frans Hals et Rembrandt, dont on reparlera dans le prochain chapitre. Sur une vaste table dressée devant le corps central de la maison et où les convives sont assis d'un seul côté, la caméra opère un balayage latéral (travelling mécanique) qui semble chercher à établir un rapport égalitaire entre eux (ils sont tous traités sur le même plan et montrés à tour de rôle dans un même mouvement régulier). Mais la vivacité du jeu et la tension des corps établissent au contraire des rapports hiérarchiques clairs entre les personnages⁷⁶. À cela s'ajoutent quelques joutes verbales acerbes, en particulier entre M. Talmann – beau-fils de Mme Herbert et époux de sa fille Sarah – et M. Neville, le dessinateur.

⁷⁴ Ici encore, Greenaway établit un rapport entre art, économie et politique.

⁷⁵ Le plan est construit comme un tableau, bien qu'il ne semble pas y avoir de citation directe d'une œuvre spécifique. On est ici en présence d'un autre exemple de « plan-tableau » (Bonitzer 1985). À ce sujet, Duarte Mimoso-Ruiz souligne que souvent, Greenaway « se réfère au « plan-tableau » ou au « tableau vivant » en tant que « mouvement immobile » oxymorique. Les « plans-tableaux » des convives de Compton Anstey, de Mr. et Mrs. Talmann constituent des mouvements d'arrêt dans le rythme narratif. Le « plan-tableau » est, en effet, de par sa nature a-narratif, et il est valorisé par Greenaway qui tend à privilégier ainsi la mise en scène, la « scénographie », c'est-à-dire « l'art de mettre en place simultanément une scène (constitution et mise en cadre d'un espace) et des figures dans cette scène » (1995, p. 74).

⁷⁶ Comme ce sera le cas dans *The Belly of an Architect*, cet « axe frontal souligne le détachement ironique avec lequel nous sommes témoins de la scène » (Costa de Beauregard, p. 34) et pose un rapport de distanciation au film.

Inspiré d'une certaine tradition des dialogues du théâtre de la Restauration (on y reviendra), l'art perfide de la conversation mondaine de la *gentry* anglaise atteint ici des sommets de cruauté. Dans ces moments de socialisation, le cinématographique (une technologie contemporaine) prend en quelque sorte le relais du pictural (dans la tradition occidentale de la représentation des scènes de repas) alors que la caméra exécute de lents travellings latéraux de gauche à droite et de droite à gauche, d'un personnage à l'autre⁷⁷. L'image ne montre pas nécessairement celui qui parle, créant ainsi une tension exigeant une attention supplémentaire du spectateur quant au drame qui se trame derrière les apparences trompeuses de cette société du paraître. Derrière les perruques, les fards et les mots d'esprit se camouflent en effet des prédateurs d'une espèce redoutable que le filmique s'amuse à dévoiler ou à cacher, au gré des caprices du réalisateur-monteur (*admonesteur*), véritable *deus ex machina* du film. Ici, Greenaway fait dialoguer le pictural et le cinématographique par l'utilisation de la latéralisation mécanique sur une scène frontale, procédé que l'on observe dans plusieurs de ses films, notamment dans *The Belly of an Architect* (1987) et *Nightwatching* (2007), pour ne nommer que ceux-là. Dans cet exemple, il semble que le filmique re-médie le pictural pour imposer un sens au récit.

Dans ces scènes généralement nocturnes, l'éclairage au flambeau évoque Le Caravage, Georges de la Tour et Rembrandt, en particulier *La Ronde de Nuit*. Par ailleurs, il faut noter que *The Draughtsman's Contract* comporte peu de mouvements de caméra, Greenaway ayant favorisé les très longs plans-séquences fixes⁷⁸ – il lit cela à son admiration des qualités statiques de la

⁷⁷ Comme le fait habituellement le mouvement du regard du spectateur, qui manifeste la temporalisation que produit l'effet de tels tableaux. Ici, Greenaway choisit d'imposer une temporalité au spectateur (comme le fait généralement le cinéma commercial qui impose un point de vue unique et directif) afin de guider son regard dans un certain sens, lui refusant la latitude que lui aurait permis le plan fixe (et le tableau). Un peu comme si la caméra se faisait *admonesteur* et désignait au spectateur ce qu'il doit voir et comment le regarder.

⁷⁸ Ces plans-séquences sont autant de caractéristiques plastiques conférant au cinéma de Greenaway une certaine théâtralisation, comme le souligne Agnès Berthin-Scaillet (1994, p. 138) : « Le plan fixe et le plan-séquence, mots-

peinture de paysage (Ciment 1984, p. 7) – organisés en une succession de tableaux sans mouvements de caméra dans lesquels les personnages bougent peu⁷⁹ – ce qui tend à conférer un caractère fixe⁸⁰ et bidimensionnel aux images de ce film⁸¹ – dans lesquels les personnages se déplacent frontalement, comme dans un ballet ou au théâtre. Ce qui lui permet de permuter l'attention du spectateur vers les dialogues et la musique, comme il le souligne lui-même (Lawrence, p. 55). On sent ici l'influence de la peinture et du théâtre classiques comme arts de la représentation chez Greenaway, ce qui ajoute un caractère plastique particulier à l'image cinématographique⁸². Les rares déplacements de caméra se résument pour l'essentiel à ces travellings latéraux mécaniques lors des repas en plein air, lesquels maintiennent le caractère foncièrement frontal du cadrage. « Non seulement le cadrage est fixe, frontal, en ligne de fuite comme dans les œuvres de Piero della Francesca, mais encore les personnages évoluent dans ce cadre de manière statique (sic) comme s'ils posaient pour une œuvre picturale » (Visy, p. 69). Cette frontalité, jumelée au caractère peu découpé du film – peu de mouvements de caméra, peu

clés du vocabulaire cinématographique de Peter Greenaway, tendent à rapprocher le continuum de l'écran de celui du théâtre. Le cadrage est conçu comme une sorte de manteau d'Arlequin, un encadrement scénique rigide à l'intérieur duquel les acteurs, pour la plupart formés au théâtre, sont tenus de se mouvoir. » Puis, elle ajoute : « Derrière une caméra le plus souvent maintenue à distance, Greenaway tire parti de cette contrainte de l'encadrement pour composer une scénographie minutieuse à l'échelle du plan, en travaillant le montage au sein même de l'image. »

⁷⁹ Guarte Mimoso-Ruiz (1995, p. 74) note à ce sujet que : « Le cadre du film de Greenaway est proche des images « originelles » du cinéma « primitif », liées à un statisme quant à l'emplacement de la caméra. Le plan est, en effet, pour ce peintre-cinéaste, pensé et construit comme un tableau. Toutefois, Greenaway inscrit une opposition très forte entre le mouvement relatif des personnages dans le plan et l'immobilité du tableau ou du dessin ». Dans le même ordre d'idées, Frank Curot (p. 199) suggère que, dans la séquence d'ouverture de *The Draughtsman's Contract*, « La stricte alternance des images et des cartons n'est pas sans rappeler l'autonomie des plans-tableaux du cinéma des premiers temps. »

⁸⁰ Greenaway précise, au sujet de la fixité des images : « Une des raisons était donc de se référer à l'image fixe, la caméra ne bouge pas puisque la peinture ne bouge pas... » (Benzakin 1985, p. 50.) Dans le paragraphe qui suit, il étaye les motivations de ce choix : « Une autre raison était que je voulais une bande sonore très complexe. Avec beaucoup de dialogues, de jeux de mots, de procédés littéraires et je voulais aussi utiliser au maximum la musique et les effets sonores. Alors, une des manières de m'assurer l'intérêt du public pour cette bande sonore était de minimiser ce qui se passait sur l'écran. » À ce sujet, voir aussi l'entretien avec Karen Jaehne, p. 23.

⁸¹ Ce qui n'est pas le cas, il faut le préciser, dans tous les films de Greenaway. En effet, si l'utilisation du travelling latéral mécanique tend à affirmer la frontalité de l'image, les plans fixes qu'il met en scène se déploient souvent dans la profondeur.

⁸² Sur la question de la théâtralité chez Greenaway, en particulier dans *Baby of Mâcon*, voir Hotchkiss et Moine. À propos de ce film, Alan Woods (p. 138) suggère que : « It is quite possible, for example, to consider *The Draughtsman's Contract* and *The Baby of Mâcon* as parallel narratives of life and art inextricably linked, and, more specifically, as narratives of 'off-stage' – or outside the frame. »

de montage à l'intérieur d'une séquence le plus souvent tournée en un seul plan, séquences organisées en une série de tableaux successifs, etc. – s'inscrit « à l'opposé d'une recherche de fluidité illusoire de l'action par le montage de plans variés avec raccords sur mouvement » (Curot, p. 198), accentuant d'autant la picturalité du film, son caractère très « cadré ».

Le film entier peut être perçu comme un film-paysage⁸³ faisant référence à l'école italo-française classique, en particulier à Claude⁸⁴ et à Nicolas Poussin, deux peintres français installés en Italie qui ont largement influencé l'école anglaise alors naissante⁸⁵. Les vues des jardins respirent les paysages de ces deux maîtres. Ils sont larges et les personnages y sont généralement représentés de plain-pied⁸⁶. Quant aux scènes d'intérieur, elles semblent surtout tributaires de la peinture

⁸³ Pour reprendre la belle image proposée par Maurizia Natali dans *L'image-paysage : iconologie et cinéma* (1996, Vincennes : Presses universitaires de Vincennes) à propos du paysage dans le cinéma américain.

⁸⁴ Le peintre Claude Gelée dit le Lorrain, plus communément appelé Claude. À propos de l'influence de Claude, il n'est pas sans intérêt de savoir que Greenaway s'est inspiré des livres de dessins du peintre français dans le choix du format même de l'image :

It's a small conceit, but the ratio of the film frame of *The Draughtsman's Contract*, being 1 to 1.66, is the preferred ratio of those books of drawings by Claude Lorraine of artificially realised landscapes full of trees and sheep. Perhaps *The Draughtsman's Contract* itself is like flicking through a book of drawings of landscapes – a copy-book for reference, a training manual made for profit, a self-reflexive notion, because much of the film is about how to draw a landscape with conviction. And money. Those Claude drawings, I am sure, were the result of drawing what you know and not what you see – the dilemma that tripped the draughtsman. (Woods, p. 228).

⁸⁵ On le sait, les peintures italiennes et françaises classiques étaient très prisées des Anglais, comme en témoigne la richesse des collections privées et publiques anglaises (voir à ce sujet : Wright. 1985). À la fin toute fin du XVII^e siècle, le classicisme était devenu une esthétique de ralliement dans tous les arts, transcendant les médias et les nationalités. Il a été italien au début, mais est vite devenu le fait d'une classe sociale européenne – et même américaine, quoique plus tardivement – qui s'en est servi comme d'un trait distinctif. À l'évidence, M. Herbert se perçoit comme appartenant à cette classe, à cette *gentry* qui se réclame du classicisme et d'un certain goût pour l'art italien, en particulier la sculpture et le jardin. Plusieurs auteurs ont souligné le désir inassouvi de M. Herbert de posséder des statues italiennes classiques – il ne semble avoir qu'une statue équestre sans cavalier et une espèce de figure d'Hermès que l'on voit de dos dans le sixième dessin – ou des marbres antiques. Comme il n'en a pas les moyens, mais aimerait néanmoins bien paraître (autre manifestation du caractère factice de ce monde des apparences ici mis en scène), il fait jouer à l'un de ses domestiques le rôle de sculpture qui « habite » le paysage de son étrange présence spectrale.

⁸⁶ Comme le souligne Frank Curot (, p. 204) : « [...] Greenaway opte le plus souvent pour la vision éloignée, celle qui lui permet d'embrasser le champ le plus large afin d'y rassembler de très nombreux éléments. Cette vision totalisante entraîne un excès de distance, un baroque (par la multiplication des détails, notamment), une théâtralité [...] ». Greenaway explique cela par l'intérêt qu'il porte aux formes humaines dans le paysage, comme le fait la tradition picturale. « Voyez, dit-il, par exemple les tableaux de Poussin. Personne n'est coupé par le cadre, personne ne subit le mauvais traitement du plan américain [...] Le recul de la caméra fait partie d'un langage que j'ai

hollandaise de l'âge d'or, en particulier celle de Jan Vermeer de Delft⁸⁷ et d'Emmanuel de Witte, deux maîtres du XVII^e siècle qui auraient fait usage de la *camera ottica* ou de la *camera obscura* pour composer nombre de leurs sujets.

Il faut mentionner que la question de la fidélité à la nature apparaît plus tardivement dans la tradition paysagiste anglaise, chez des maîtres comme Constable ou Turner, au début du XIX^e siècle. Au XVII^e siècle, l'école classique ne pose pas la question du réalisme en ces termes, un paysage étant toujours composé et idéalisé, composé afin de correspondre à des thèmes mythologiques, bibliques et autres allégories⁸⁸. Ici, Greenaway prend plusieurs libertés historiques afin de servir son propos. Les tableaux deviennent en quelque sorte des référents qui permettent de créer une atmosphère, d'assurer une certaine cohésion diégétique et une vraisemblance cinématographique, sans trop d'égard à leur exactitude historique. Ainsi, les deux médias, peinture et cinéma, s'appuient-ils l'un l'autre afin de constituer un univers vraisemblable et symbolique⁸⁹, bien que non historiquement exact.

adopté et qui privilégie les procédés de distanciation. D'une certaine manière je ne veux pas être trop impliqué émotionnellement ... » (Berthin-Scaillet 1992-1993, p. 6). Ce qui s'harmonise tout à fait avec l'effet théâtral affecté de la mise en scène et des dialogues dans ce film.

⁸⁷ L'influence de Vermeer est ici par moments palpable. Par exemple, à la 67^e minute du film (au plan 271), un long plan-séquence sur le thème de l'infidélité, qui se déroule dans la chambre à coucher des époux Talmann, est emblématique de cette influence, que ce soit en termes de couleurs, d'éclairage, de composition ou de perspective (voir Curot, p. 213).

On sait par ailleurs que Greenaway a consacré en 1999 un opéra à Vermeer, intitulé *Writing to Vermeer*. De plus, l'œuvre du peintre de Delft – les 26 tableaux qui lui sont attribués – hante tout entier *A Zed and Two Noughts*.

⁸⁸ Comme le souligne Jacques Aumont, p. 54-55: « Si la nature est présente, et abondamment, dans la peinture de la Renaissance et de l'âge classique, c'est toujours une nature organisée, apprêtée, et toujours en vue d'un sens à exprimer. Pour le dire brutalement, il y a toujours, sous la représentation de la nature, un texte, plus ou moins proche, plus ou moins explicite, mais qui toujours explique le tableau et lui donne sa véritable valeur. »

⁸⁹ Qui est proche parente ici de la notion de « disguised symbolism » élaborée par Erwin Panofsky à propos du paysage néerlandais.

2.7 Cinéma et théâtralité

On l'a noté à quelques reprises, *The Draughtsman's Contract* procède à de nombreuses références au théâtre du XVII^e siècle, qu'il soit élisabéthain ou postélisabéthain (aussi connu comme théâtre de la Restauration, en particulier ce que l'on désigne comme la *Comedy of Manners* découlant en partie de la *Comedy of Humour* de Ben Johnson, mais aussi influencée par Molière et la tradition française⁹⁰). Que ce soit par sa mise en scène, sa frontalité, le ton de ses dialogues ou le jeu des acteurs⁹¹, cette référence au théâtre ira s'accroissant dans les fictions de Greenaway. Cet effet de théâtralité, qui est, pour citer Roland Barthes, « le théâtre moins le texte, une épaisseur de signes et de sensations, c'est une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, sons, distances, substances, lumière, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur » (p. 41), a souvent partie liée avec la picturalité qui caractérise son cinéma. Comme le souligne Agnès Berthin-Scaillet (1994, p. 138) « Le souci de la composition picturale est toujours au cœur de sa recherche d'une théâtralité de cinéma. Le pouvoir de connotation des décors et des costumes y est pleinement exploité, pour constituer un véritable 'langage spatial et coloré' ». Comme nous l'avons dit en introduction, les films de Greenaway dépeignent souvent des univers narratifs riches en théâtralité et en picturalité, détournant diverses formes d'expression au profit d'un cinéma nouveau qu'il veut « total » (et que certains n'hésitent pas à désigner comme *Gesamtkunstwerk*). « C'est dans cette intention qu'il annexe, mobilise et

⁹⁰ Dans la *Comedy of Manners*, « They poked fun at the social conventions of the upper class of the time and satirized the preoccupation of English aristocrats with reputation [...] The plays were preoccupied with sexual intrigues and innuendos and adopted an amoral attitude towards behavior, including sex.» (Wilson et Goldfarb, p. 308). Un des thèmes traités dans le film, la guerre des sexes, se rattache aussi à la tradition de la *Comedy of the Sexes*, genre qui fut l'un des principaux apports du théâtre de la Restauration anglaise (Styan, p. 255 et suivantes).

⁹¹ À mi-chemin entre le théâtre et le ballet, comme le souligne Agnès Berthin-Scaillet (1994, p. 138): «Les mouvements des acteurs tiennent parfois du ballet ou de la pantomime, comme les gesticulations de la silhouette décharnée de Talmann (dans *The Draughtsman's Contract*), ses grandes enjambées et ses jeux de canne, ou encore la chorégraphie des jardiniers qui ratissent les allées du jardin anglais dans un rythme rigoureusement fidèle au tempo de la musique de Michael Nyman». Nous croyons qu'il faut néanmoins nuancer le propos de Berthin-Scaillet car, s'il est vrai que les personnages ont quelque chose de la pantomime ou du ballet, le jeu des acteurs, lui, est très naturel. Il ne faut pas confondre personnages et acteurs.

détourne dans l'espace de la représentation cinématographique d'autres formes d'expression, empruntées à des univers culturels différents : peinture, architecture, photographie, vidéoclip, théâtre, opéra, oratorio, calligraphie... Il se veut un « artiste polygraphe » et le nom qu'il a donné à sa maison de production, *Allarts*, ne laisse aucun doute sur son programme » (Moine, p. 157-158).

L'utilisation qu'il fait du pictural (et dont nous avons abondamment parlé) est appuyée par le recours aux arts de la scène. Comme le note Curot (p. 199-200), « Le recours au théâtre et à l'opéra, comme modèles de représentation et de stylisation voyantes, vise à s'opposer au cinéma de consommation et de narration courantes des simples « raconteurs d'histoires » selon Greenaway ». Avec son « scénario centré sur des considérations liées au théâtre de la Restauration qui joue sur un effet de distanciation pour que tout puisse être mis en perspective et apprécié » (Greenaway cité dans Welsh, p. 24), le film dévoile sans complexe ses sources. Ainsi, le cinéaste revendique l'influence du théâtre anglais de la Restauration et de la Haute Restauration⁹² qui apparaît dans ce film – et dans d'autres –, que ce soit en ce qui a trait à la scénographie, au jeu des acteurs ou aux thématiques traitées⁹³. Comme il le précise :

Encore une fois, je suppose que, grâce à notre culture littéraire, les citations tirées du théâtre anglais de la Haute Restauration nous apparaissent sans doute de manière plus évidente. Même le titre du film

⁹² «[...] le contrat est aussi – rappelons-le –, un motif caractéristique des comédies du XVII^e et du début du XVIII^e chez Farquhar, Wycherley et Congreve; il est souvent question, dans ces œuvres théâtrales, de contrats de mariage, de l'artiste et de son mécène, du client et de la prostituée» (Duarte Mimoso-Ruiz 1995 p. 69). Ce genre de sujet sera largement exploré par le peintre moraliste anglais William Hogarth, entre autres dans sa série du 'Mariage à la mode', dont Greenaway s'inspire pour le décor de la dernière rencontre entre M. Neville et Mme Herbert (plans 282-3), alors que Neville est de retour à Compton Anstey. Voir à ce sujet Pascoe 1997, p. 89, ill. 31 et 32. Le lien au théâtre anglais de la Restauration est à ce point présent que certains ont douté qu'il s'agissait d'un scénario original. Greenaway précise que l'on a même cru « que c'était une pièce obscure écrite par quelqu'un comme Congreve ou Baker ou un autre, qui serait restée dans le coffre d'une cave du British Museum jusqu'à ce que je l'en sorte, ce qui bien sûr n'est pas du tout vrai. Mais cela situe le film par rapport à une influence issue du théâtre de la Restauration » (Welsh, p. 25).

⁹³ « D'un point de vue thématique, ses films s'inspirent de la dramaturgie post-élisabéthaine et plus particulièrement de ses mises en scène de vengeances exécutées dans la souffrance et le sang » (Moine 1999, p. 162).

The Draughtsman's Contract fait référence à certaines pièces de Webster et, un peu moins directement, à Wycherley et à Faquhar; de même qu'est entièrement reprise la façon théâtrale de mettre en scène qui consiste à faire jouer les acteurs de face, ne leur faisant jamais tourner le dos au public. C'est d'ailleurs ironique, car si au temps du théâtre de la Restauration, on tendait à jouer comme des statues, alors les statues de *Meurtre dans un jardin anglais* ressemblent à des êtres humains; ainsi, à nouveau, il s'agit d'un jeu délibéré sur la référence aux manières de jouer, tel que cela se fait au théâtre, à Londres, après le retour des Stuart (Cieutat et Flecniakoska, p.182).

Cela se manifeste dès les premières images du film alors qu'une série de « tableaux » de personnages, agissant tels des statues ou des mannequins, défilent à l'écran tandis qu'apparaît, en lettres de sang, le générique. Les dialogues et la frontalité des personnages imposent d'emblée le ton affecté et le caractère théâtral du film – malgré le jeu très naturel des acteurs, ce qui peut sembler paradoxal, mais Greenaway n'en est pas à un paradoxe près –, lequel ton est maintenu de part en part⁹⁴. Néanmoins, ce drame en trois actes reste assez fidèle à la tradition élisabéthaine avec la mort de l'antihéros à la fin, qui doit apparaître comme la victime désignée. Agnès Berthin-Scaillet met en évidence l'influence du théâtre de la Restauration chez Greenaway lorsqu'elle souligne que:

Dans le ton du scénario perce l'influence du théâtre de la Restauration, et particulièrement de Congreve, connu pour sa verve et ses joutes oratoires délectables. Le modèle théâtral est clairement identifiable, et le travail des acteurs en est une composante essentielle. Fardés jusqu'au masque, accoutrés jusqu'au costume de scène, ils jouent 'très en dehors'⁹⁵, disent

⁹⁴ Greenaway précise qu'il a eu recours dans ce film à un certain formalisme « using the stiffness and theatricality and artificiality of Restoration drama, using elaborated spoken texts that often, but never completely, threaten to defy comprehension because of their extended conceits and indulgent word-play, and using music that always announces its self-conscious presence as though it was a concert piece existing on its own terms and not merely fulfilling the obligations of illustrative film-musak. » (texte sans date publié sur le site du British Film Institute (<http://www.bfi.org.uk/greenaway/material.php?theme=2&type=Greenaway&title=draughtsman>)).

⁹⁵ Il faudrait peut-être nuancer ici le propos de Berthin-Scaillet, pour pas confondre l'artificialité des personnages et celui des acteurs dont le jeu, nous l'avons déjà mentionné, est très naturel. Et c'est peut-être là que Greenaway se détache le plus franchement de sa source – le théâtre de la Restauration – dont il met habilement en scène l'artificialité du jeu par le recours au réalisme qu'il insuffle à sa direction d'acteurs. En cela, le film de Greenaway est tout à fait dans la tendance postmoderne qui se dessine au tournant des années 1980, tendance dont il est assurément une figure phare.

leur texte de manière à tracer, aux confins de la caricature, le rôle que leur dicte le type humain qu'ils ont revêtu (1994, p. 139).

Favorisant les plans fixes et les longs plans-séquences, la caméra de Greenaway se déplace peu, comme on l'a déjà souligné, et le recours au montage est aussi parcimonieux. Cela permet de favoriser l'écoute du dialogue, lequel est au cœur de l'intrigue, comme c'est généralement le cas au théâtre⁹⁶. « Il est particulièrement significatif que, dès la première image, le lieu symbolique d'émission de la voix, à savoir la bouche d'un des personnages, occupe tout l'écran : le texte est ainsi placé au premier plan, il est même filmé en gros plan. La caméra cherche d'emblée à mettre le spectateur à l'écoute du Verbe Actif » (Berthin-Scaillet 1994, p. 139). Si le ton des dialogues, la diction des acteurs, leurs postures, la frontalité du cadrage, la scénographie et même les jeux d'éclairage sont empreints d'une évidente théâtralité, dans cette séquence comme dans quelques autres, l'échelle des plans utilisée et le type de cadrage retenu évoquent d'abord l'esthétique du portrait peint, le gros plan ne pouvant en effet s'inscrire dans la tradition théâtrale.

Ainsi, au *paragone* entre la peinture ou le dessin et le film déjà exploré plus haut s'en greffe un autre, entre la peinture et le théâtre, qui vient à son tour nourrir le cinématographique. De l'avis d'Agnès Berthin-Scaillet, le cinéma de Greenaway « n'emprunte au théâtre que pour le styliser et donner au spectacle sa coloration d'artefact. » Tout comme il tend à le faire du pictural, serions-nous tentée d'ajouter! En effet, Greenaway utilise surtout cette intertextualité afin de manifester l'artificialité du cinéma comme médium de représentation, qui emprunte à la fois au dessin, à la peinture et au théâtre. Le recours à la peinture servirait d'abord à positionner le cinéma dans le prolongement de cet art de la représentation, à lui conférer une noblesse qui le dégagerait de sa

⁹⁶ Et cela même si, règle générale, le montage et la musique confèrent à l'ensemble un rythme extraordinaire qui est étranger au théâtre.

fonction de pur divertissement, tandis que le recours à la théâtralité permettrait de mettre en scène l'artificialité même de ce médium moderne dont il exemplifie la technicité par le recours aux arts anciens que sont le théâtre et la peinture. L'intertextualité pratiquée par Greenaway aurait ainsi pour effet autant que comme objectif de mettre en évidence l'artificialité des divers médias de représentation, la facticité de leur apparente transparence, afin de faire la démonstration que ce sont là autant de lieux de manipulation du réel – et non de vérité.

Si certains éléments de théâtralité sont déjà indéniablement présents dans *The Draughtsman's Contract*, Greenaway ira beaucoup plus loin dans cette voie dans les films subséquents, en particulier *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989), qui s'ouvre et se ferme sur des rideaux et se présente comme une longue pièce de théâtre à la manière d'un rituel, de même que dans *Prospero's Books* (1991). Il atteindra son apogée dans la visitation de ce *paragone* avec *Baby of Mâcon* (1994), un film sur une pièce de théâtre fictive présentée en 1659 dans une petite ville du nord de l'Italie (voir à ce sujet Moine et Hotchkiss), et avec *Nightwatching* (2007). Comme c'est souvent le cas des références littéraires ou picturales, celles au théâtre sont nombreuses chez Greenaway et leur intégration au film est telle qu'il n'est pas toujours possible de distinguer chacune de ses sources⁹⁷. D'autant que chaque art convoqué est mis au service du film. Ainsi, comme le souligne fort justement Raphaëlle Moine, « Si la désignation de la représentation cinématographique comme factice est bien l'effet recherché par la théâtralité dans les films de Greenaway, cette dernière n'est qu'un des moyens utilisés pour atteindre ce but. L'artifice ne réside pas dans la théâtralité elle-même, mais dans son usage et ses fins dans le

⁹⁷ L'identification des sources serait d'ailleurs d'un intérêt limité, la force du cinéma greenawayen résidant essentiellement dans l'organisation qu'il propose et le sens qu'il insuffle à ses sources, et non dans les sources elles-mêmes. D'autant qu'il n'a de cesse de s'amuser à les détourner, les pasticher, les tronquer, les tordre pour mieux les intégrer à sa vision.

film » (p. 158). La théâtralité désignant le caractère de ce qui est théâtral, qu'elle procède par référence explicite, par modélisation implicite – comme c'est le cas dans *The Draughtsman's Contract* – ou par recyclage (Hamon-Sirejols, Gerstenkorn et Gardies, p. 16-17), elle relève pour le cinéma d'une pratique de métissage et de l'intertextualité toujours largement à l'œuvre chez Greenaway. Ainsi, « le recours à une théâtralité qui permet un va-et-vient au sein du film entre l'illusion et l'artifice [...] semble être une constante dans le cinéma de Greenaway » (Moine, p. 162). Greenaway fait de la théâtralité l'une des sources artistiques par lesquelles il « met en scène l'artifice et l'acte de la représentation ; elle constitue dans ses films un des moyens de provoquer chez leurs spectateurs, quelle que soit la violence figurée, un détachement passionnel, une distanciation plus attentive aux pièges du trompe-l'œil que soumise aux impératifs de l'émotion » (p. 163). Ainsi, chez Greenaway, le théâtral et le pictural sont-ils souvent liés à la mise en scène de « tableaux vivants » qui participent à la création de l'essence du film, comme c'est le cas dans *The Draughtsman's Contract*.

2.8 Pistes interprétatives

Tout au long de ce film, quelques thèmes reviennent de manière récurrente. De ceux-ci, trois semblent s'affirmer davantage et être utilisés afin de marquer la thématique centrale d'un questionnement sur l'art. Il s'agit d'abord de l'argent et du pouvoir qu'il confère, thème largement abordé à travers la question de la rémunération du peintre et les termes du contrat dont il retire à l'évidence une grande vanité, doublée d'une soif immodérée d'avoir et de pouvoir, ce qui le mènera à sa perte. À cela il faut ajouter la question du sexe comme lieu de pouvoir, comme nous l'avons souligné à quelques reprises. La socialité de l'artiste – c'est-à-dire sa qualité d'être social, son mode de vie d'être social dans sa dynamique et ses rapports intersubjectifs à l'altérité

– est pour sa part explorée dans sa dimension privée (le sexe); mais elle l’est aussi dans sa dimension publique, c’est-à-dire les liens de Neville à ses commettants, qui prendront la forme de contrats avec Mmes Herbert et Talmann, de même que ses rapports avec l’ensemble de la communauté rassemblée à Compton Anstey. Les thèmes du complot, de la conspiration et du meurtre sont à inscrire dans les rapports de socialité dans un espace public restreint, véritable microcosme de cette société de privilèges. Finalement, la peinture, son rôle ainsi que celui de l’artiste dans la société reviennent à plusieurs reprises comme sujets centraux, entre autres lors des repas et de certaines séances de pose.

À l’évidence, ces rôles de la peinture et du peintre font écho, chez Greenaway, à ceux du cinéma et du cinéaste et ouvre sur la question, plus vaste, de la vraisemblance et de la vérité en art, et de la représentation comme simulacre du monde réel. La transparence du médium pose la question de sa facticité, de sa théâtralité et de son caractère composé, non naturel. La peinture y est dépeinte comme théâtre de la société et de la vanité de l’homme pour la postérité. Argent, sexe, conspiration et peinture apparaissent, au terme de cette analyse, comme les principales thématiques qui traversent le film de part en part et permettent de le concevoir comme une « réflexion sur les pièges de la représentation » (Plasseraud, p. 54), comme nous avons tenté de le démontrer.

Certains éléments mis de l’avant dans ce texte soulignent le paradoxe de la reconstitution historique opéré dans ce film et le fait que le cinéma doive passer par d’autres médias – la peinture, mais aussi le théâtre – pour reconstituer une époque, en créer l’illusion, et ce, malgré les

nombreux anachronismes et libertés pris par le réalisateur⁹⁸. C'est dans sa capacité de faire illusion que Greenaway exemplifie le mieux le dialogue interartiel qu'il met en place, tout en soulignant le caractère fondamentalement factice des arts de la représentation.⁹⁹ Ainsi, plus la technique permet de se rapprocher de la réalité, plus elle met en évidence sa nature illusoire¹⁰⁰.

Tout au long de ce film, le *paragone* entre le dessin et le cinéma est convoqué par Greenaway dans un incessant chassé-croisé entre ce qui est montré et ce qui est caché, entre réalité et représentation de la réalité, entre ce qui se cache dans le dessin et ce que révèle la caméra, tout cela par l'exploration de ce qu'ils ont en commun, à savoir le cadre, la théâtralité et le jeu des valeurs plastiques. À certains égards, on pourrait suggérer que le film se présente comme un genre d'étude, une série de réflexions sur les dessins qui y sont mis en scène et qui en constituent la structure fondamentale. Greenaway suggère par ailleurs que le film est « pour ainsi dire une description narrative de la façon dont ces dessins ont été entrepris et réalisés » (Boujut, p. 7). Nous croyons qu'il est surtout mu par un propos métaphorique sur l'art du dessin et celui du cinéma, une métaphore sur ce qui est montré à voir et à décoder – la vision et la spéculation – dans ces deux arts de la représentation. Le point de départ du film – le contrat du dessinateur du titre anglais – glisse subrepticement vers celui de la conspiration, du complot, du meurtre et du chantage – le meurtre du titre français. Est pris celui qui croyait prendre. Ou est aveuglé celui qui

⁹⁸ L'interartialité est ici utilisée pour reconstituer le passé et lui redonner l'étrangeté qu'il mérite.

⁹⁹ Dans un entretien paru dans Wollen (p. 45), Greenaway affirme que : « My film is about excess : excess in the language, excess in the landscape, which is much too green – we used special green filters – there is no historical realism in the costumes, the women's hair-styles are exaggerated in their height, the costumes are extreme. I wanted to make a very artificial film. »

¹⁰⁰ Ou, pour reprendre le mot de Robert Wilson en exergue au début de ce mémoire : « Naturalism is based on a lie. Why try to be natural in what is a totally artificial environment? Be artificial, and that becomes natural. » En effet, les arts de représentation sont factices, mais tentent de faire oublier cette facticité pour paraître transparents. A contrario, on pourrait dire que les films de Greenaway brouillent la transparence pour manifester leur facticité.

croyait révéler la vérité par le truchement de son art, serait-on tentée de dire! Beau programme pour un peintre!

L'exploration du *paragone* entre la peinture (le dessin) et le cinéma par Greenaway semble vouloir montrer la capacité du cinéma à rendre la vie avec une justesse que ne pourra jamais tout à fait atteindre la peinture (ou le dessin), confiné dans un statisme figé à jamais. Alors que la peinture ne semble pouvoir montrer que la surface des choses qu'il isole dans un instant suspendu, la caméra du cinéaste – et son langage – en dévoile la face cachée pour en faire jaillir les multiples sens possibles, la densité sémantique. Le film propose une enfilade de tableaux, revenant à plusieurs reprises sur les mêmes lieux, qui n'ont de cesse d'affirmer leur picturalité propre; ici, le pictural, le filmique et le théâtral agissent comme autant de révélateurs du drame qui se joue derrière les sourires factices de ces visages poudrés. Et ce, même si la clé n'est au final jamais donnée et que ce qui forme le récit véritable du film est sans doute la quête du sens par les personnages et, par extension, par le spectateur, et non la résolution de l'énigme. Car on ne saura jamais qui a tué M. Herbert et on ne sera jamais tout à fait certain des raisons véritables du meurtre de Neville. Peut-être, comme le suggère Greenaway, « everybody was responsible, because everybody had reasons to gain from the death of Mr. Herbert. So, like the murder on the Orient Express, everybody is guilty » (Jaehne, p. 27). Non seulement Greenaway détourne-t-il ici les codes d'un genre, celui du *Whodunnit* à l'anglaise, en ne dévoilant jamais la clé de l'énigme, mais il en inverse en quelque sorte le schéma narratif; ainsi, « les indices précèdent la découverte d'un meurtre. Pire (ou mieux?), le réalisateur échappe à la convention du dénouement par une double pirouette : le premier crime n'est jamais complètement élucidé, le récit se conclut par un second meurtre » (Rival-Morel, p. 251) dont on ne pourra jamais établir avec certitude les motivations.

Malgré sa capacité à rendre la vie avec plus d'acuité, le cinématographique ne remédie jamais totalement le pictural – pas plus qu'il ne le fait du théâtral. Comme le souligne Marie Martin (2009, p. 134) : « ...dans un même plan de Greenaway cohabitent toujours réalité indicielle, fragment d'histoire et rappels picturaux ». Aussi croyons-nous qu'un véritable dialogue interartiel – qui reprend la notion de « Sister Arts » de Hagstrum – est opéré par Greenaway, lequel constitue l'un des leitmotifs, peut-être même le sujet véritable du film¹⁰¹. C'est ce dialogue entre deux registres d'images planes relevant d'une *géométrie spectatorielle*, pour reprendre l'expression de Jacques Aumont (p. 69 et suivantes), qui intéresse Greenaway, comme il le souligne lorsqu'il dit : « The film is essentially about a draughtsman drawing a landscape and his facets of the drawing and the landscape are compared on another level of representation, the film. I want those three ideas to be present in the whole structure of the movie, so that one is aware that we are making comparisons all the time between real landscape, Mr Neville's image of it and, ultimately, us as viewers seeing those ideas represented on film » (Brown, p. 35). Ainsi, la mise en abîme opérée par Greenaway n'est pas homomatérielle (un film dans le film), mais hétéromatérielle (un dessin ou du théâtre dans le film) et, par conséquent, la réflexivité ou l'autoréférentialité est métaphorique ou, mieux, allégorique. Le propos de Greenaway dans ce type d'interartialité (un art met un autre art en abîme en ménageant des moments de coïncidence et des moments de décalages entre les deux) aurait pour fonction principale de manifester l'artificialité du cinéma dans une espèce de « hiérarchie des arts et des médias » qu'il esquisse de film en film depuis ses premières fictions. Aussi, en même temps qu'il pose la question de la

¹⁰¹ C'est peut-être ici que notre appréciation diffère le plus sensiblement de la réflexion élaborée par Walter Moser dans ses textes sur l'interartialité peinture/cinéma. Là où Moser observe un rapport essentiellement dualiste entre des médiations qui s'affrontent et se remédient totalement, nous avons plutôt observé un dialogue de type égalité-réciprocité, que nous pourrions désigner comme un rapport d'*alterartialité* ou d'*altermédiation* (termes que nous préférons à ceux d'interartialité et d'intermédiation). Si au final on peut dire que le cinématographique remédie le pictural pour dévoiler ses ficelles et le dénouement de l'histoire, le pictural reste toujours présent comme médiation originelle, comme référent essentiel à l'art cinématographique narratif dont il est l'ancêtre et le modèle, du moins pour Greenaway.

représentation en dessin (et en peinture), Greenaway pose la question de la représentation au cinéma¹⁰². « L'acte cinématographique participe du même désir d'appropriation du paysage que celui qui meut l'entreprise de Mr. Neville. Il implique le choix d'une portion d'espace, « le refus de considérer toutes les options » (Berthin-Scaillet 1992-1993, p. 32-33). Et comme si ce programme n'était pas déjà suffisant, Greenaway a recours à la théâtralité pour étayer son propos et gaver le spectateur jusqu'à plus soif!

Ainsi, on assiste, dans ce film, du moins c'est ce que nous croyons, à une réflexion sur l'art, sur l'artiste et sur la création artistique dans un contexte historique spécifique, certes; mais le film transcende progressivement cet espace-temps pour rejoindre les préoccupations artistiques de Greenaway, tous médias, époques et lieux confondus. À la réflexion sur la peinture comme art de représentation (quel est son rôle? *Imitatio* ou *Inventio*?) et sur les rapports entre la représentation et son modèle, répondrait une réflexion sur le cinéma et le théâtre comme arts de représentation. Ce qui semble intéresser Greenaway, ce sont d'abord les mécanismes de l'art; et ce qu'il expose dans ce film, c'est tout à la fois comment fonctionne un tableau – ou un dessin – et comment fonctionne un film, les deux dans un rapport au temps et à la durée qui leur est spécifique. Le temps du tableau et le temps du film sont de nature différente, comme Greenaway l'a souligné dans plusieurs interviews (entre autres dans Wells, p. 27). Et comme le note Aumont lorsqu'il écrit : « Ce temps spectatorial n'est pas du tout de même nature que le « temps » inclus dans le tableau (temps vécu contre temps représenté), non plus qu'il n'est une simple réversion d'un hypothétique temps « créatorial » (le spectateur n'est en général pas à tâche de reconstituer la démarche du peintre) » (p. 95 et suivantes). C'est en quelque sorte ce temps « créatorial » que

¹⁰² Comme le souligne Mary Alemany Galway (p. 125), « The drawings in *The Draughtsman's Contract* point to the fact that all filmic reality is a visual construct.»

Greenaway donne ici à voir par le truchement de ce film permettant de reconstituer la démarche de Neville sur le mode de l'enquête policière.

Comment les arts visuels sollicitent-ils le regard et l'esprit de celui qui regarde? De celui à qui est racontée l'intrigue? Le cinéma fait-il cela différemment de la peinture, comme on le suggère parfois, sollicitant davantage l'émotion, l'affect du spectateur, alors que la peinture s'adresserait surtout à son intellect?¹⁰³ Le fait-il différemment du théâtre? De récit de marivaudage à intrigue policière, ce film se ferait-il commentaire sur la nature de l'art par une sorte de mécanisme de défense contre la narrativité et le divertissement? Parviendrait-il à cela justement parce qu'il ne se présente pas sous la forme d'un objet à prétention artistique, ni d'un texte théorique, mais bien d'un film de divertissement (un film narratif relativement conventionnel au demeurant, malgré sa richesse iconographique), le premier essai de fiction narrative de Greenaway? Le film s'énonce et s'analyse lui-même au moyen de l'art, serait-on tentée de dire.

¹⁰³ Comme l'affirme Duarte Momoso-Ruiz (1995, p. 75) :

Le metteur en scène, pour Greenaway, est le créateur « d'un espace-temps pendant lequel le public reçoit l'œuvre », alors que le peintre adopte « une démarche inverse » puisque la « vision du spectateur crée la durée. » Le cinéaste cadre et transpose précisément la relation du regard existant entre le peintre et le public au cinéma. La mise en cadre de Greenaway établit un réseau de différentes « ocularisations » (rapport du regard à l'oculaire de la caméra) liées à une interrogation ontologique sur l'« effet de réel, » le monde perçu et représenté. Le labyrinthe des indices à interpréter débouche sur une aporie fondamentale pour Neville, personnage focal du film, et pour le spectateur. À travers une distance ironique, Greenaway dénie les prétentions démiurgiques de l'artiste. Les perplexités du regard et du savoir (« focalisation ») matérialistes de Neville portés sur le jardin emplis de mystères renvoient en miroir à celles du spectateur réduit souvent au silence par l'irruption de signes déconcertants qui ne peuvent être décodés dans une perspective univoque. [...] Peter Greenaway offre ainsi au spectateur une quête des limites de la narration cinématographique et de sa représentation. À travers les multiples assemblages des signes iconico-sonores corrélés à des éléments aléatoires et indécidables, Peter Greenaway nous convie à voir son film avec une autre logique et un autre regard.

Walter Moser note, dans un texte consacré à un autre film de Greenaway, *Prospero's Books*, que Greenaway adopte, dans nombre de ses films, une approche qui « nous plonge de force dans le vif de l'intermédialité. Il offre un terrain idéal pour des recherches sur les relations intermédiales : peintre de formation, auteur d'un grand nombre de livres et d'un nombre encore plus grand de films, sa bio-bibliographie est un parcours entre les médias» (Moser 2000, p. 43). Moser fait référence, dans ce même texte, à la notion de *Gesamtkunstwerk* réalisée dans le cadre d'un film (œuvre d'art totale telle qu'imaginée par Wagner) pour décrire le travail de Greenaway¹⁰⁴. Cette notion est présente, bien que dans une dimension différente, dans *The Draughtsman's Contract*. Moser explique comment, dans *Prospero's Books*, « Greenaway mène une réflexion continue sur le média film, réflexion qui devient nécessairement intermédiaire quand il se met à comparer le film à d'autres médias» (p. 45). Cette réflexion intermédiaire et interartistique est certes observable dans *The Draughtsman's Contract*, en particulier à propos du rapport interartistique peinture/cinéma. Plus loin dans ce texte, Moser affirme, citation à l'appui, que :

En fait, l'argument du *paragone* s'établit pour le cinéaste entre la peinture et la littérature, d'une part, et le film, de l'autre : « Le double intérêt que je porte à la manipulation des images et des mots est à l'origine de mon enthousiasme pour la mise en scène; j'ose espérer que ce que je tente de faire actuellement en tant que cinéaste dépasse de loin la somme de ces deux activités et ne trouve pas son aboutissement que par ce moyen d'expression. Cependant, je ne cesse d'être particulièrement stimulé par les caractéristiques propres à la peinture, au dessin – ou à la littérature –, caractéristiques qui ne sauraient changer et qui refuseront toujours la traduction cinématographique... » (p. 45)

Comme on vient de le voir, les questions interartistiques sont au cœur des préoccupations du réalisateur depuis ses débuts en fiction et *The Draughtsman's Contract* en témoigne éloquemment. Dans ce film, l'on pourrait proposer que Greenaway conçoive le cinéma non pas

¹⁰⁴ À cet égard, les propos du cinéaste dans *Le Grand Atelier de Peter Greenaway* sont très éclairants. Voir Cieutat et Flechniakoska.

comme un art ou un média à part entière, mais comme une espèce d' « hypermédia »¹⁰⁵, glanant ici et là une légitimité en empruntant aux arts traditionnels que sont la peinture, le dessin et le théâtre. Si l'on a souvent évoqué, comme le fait Moser, la notion wagnérienne de *Gesamkunstwerk*, ou d'art de la synthèse, pour décrire le cinéma de Greenaway, nous serions plutôt portés à croire qu'il agit comme un hypermédia dans lequel les arts anciens gardent un statut antérieur plus noble que le *jeune* média cinéma, lequel ne parvient à s'approcher de l'art qu'en imitant les formes antérieures, ses « ancêtres » comme les désigne Moser. Et que la peinture garde pour Greenaway un statut auquel ne peut encore tout à fait prétendre le cinéma, récent héritier d'une longue tradition picturale narrative. Ce qu'il ne cache pas lorsqu'il dit:

I like to make reference to paintings as example of perfection, a metaphor of vision and of looking; it's my acknowledgement of two thousand years of European painting of which cinema is the most recent heir; a recognition that painting and, I hope, cinema are vehicles of reasoning and speculation and, finally, the expression of a pure pleasure before such objects, such icons. » [...] Since film is not painting – and not simply because one moves and the other doesn't – I wanted to explore their connections and differences – stretching the formal interests to questions of editing, pacing, studying the formal properties of time intervals, repetitions, variations on a theme and so on » (Pascoe 1997, p. 22 et 24, mais Greenaway exprime cette idée dans plusieurs interviews).

Dans ce film, la peinture est d'une certaine manière instrumentalisée par le cinéaste afin de constituer le décor d'un monde pictural autonome dans lequel Greenaway, véritable *operator/monstrator*, fait évoluer ses personnages. Ce décor, le spectateur, selon son expérience, sera à même ou non de le reconnaître. C'est là la nature fondamentale du contrat passé entre le cinéaste et le spectateur. Ce dernier saura-t-il détecter, dans certaines scènes, le caractère artificiel de la perspective et de la composition de l'espace par l'éclairage emprunté à Vermeer? Détectera-t-il, dans le balayage latéral de la lumière utilisé dans de nombreuses scènes, les obliques qui

¹⁰⁵ Qualité que l'on attribue au théâtre et à l'opéra, ces arts qui embrassent tous les autres, comme le fait le cinéma.

construisent la perspective et « dont les lignes convergent sur les objets qui sont par conséquent dramatisés » (Visy, p.70), comme dans les vanités ou les *memento mori* anciens? Ce n'est pas garanti, mais tout cela fait partie des possibles mis en place par Greenaway dans ce film. Gardons tout de même à l'esprit que « ... tout ceci n'est qu'un jeu, de même que tout le reste dans le film est faux. L'herbe est trop verte, les costumes trop beaux, les dialogues trop sophistiqués. Tout ceci pour signifier que le film n'est qu'un produit artificiel » (Benzakin, p. 51).

3. L'oeil de Rembrandt :

***Nightwatching* ou la nuit révélée par l'interartialité**

Rembrandt était-il seulement un peintre, ou bien n'était-il pas, comme beaucoup de ses contemporains, un homme de la scène dramatique, composant des moments figés d'un théâtre d'illusion et de manipulation, se faisant ainsi le prophète d'un autre média, le cinéma?

Peter Greenaway

3.1 Le récit du film

Amsterdam, juin 1641. Rembrandt Van Rijn (Martin Freeman), peintre hollandais âgé de 35 ans au fait de sa gloire, est préoccupé par la commande qu'il a acceptée, sous l'insistance de son épouse Saskia (Eva Birthistle), d'un portrait de groupe d'une milice bourgeoise d'arquebusiers constituée de drapiers d'Amsterdam. L'œuvre qui en découlera, aujourd'hui connue sous le titre *La Ronde de nuit*¹⁰⁶, sera complétée en 1642, quelques mois après la naissance de leur fils Titus et peu de temps avant le décès de Saskia. Ce grand tableau est non seulement considéré comme le chef-d'œuvre de l'artiste néerlandais, mais aussi l'une des grandes icônes de la peinture occidentale. Et son peintre figure au Panthéon de l'histoire de l'art avec les Léonard, Michel-Ange et autres grands peintres des siècles passés, en partie grâce à ce tableau.

Tandis qu'il travaille à cette « grande machine », Rembrandt croit déceler divers indices témoignant d'un complot, d'une conspiration. Quelques riches citoyens d'Amsterdam auraient manigancé dans l'ombre pour conforter leur pouvoir et leur richesse, allant jusqu'à fomenter un meurtre, celui de leur capitaine de milice, Piers Hasselburgh. Sans compter une sordide histoire

¹⁰⁶ Titre qui ne lui fut attribué que tardivement, plus de 150 ans après sa réalisation. Voir en particulier Gerson (1969, p. 72) qui précise que : « *La Ronde de nuit* n'est nullement une ronde nocturne, ni une « patrouille nocturne », ainsi que l'affirme une description datant de 1808. Ce nom est certainement faux et trompeur et n'a été attribué au tableau qu'au XIX^e siècle. Le catalogue moderne du musée le décrit d'une façon sobre et juste : LA SORTIE DE LA COMPAGNIE DU CAPITAINE FRANS BANNING COCQ ET DE SON LIEUTENANT WILLEM VAN RUYTENBURCH, COMMUNÉMENT APPELÉE « LA RONDE DE NUIT ». Dans le livre qu'il consacre à ce tableau, Gerson (1973, p. 7) demande : « Conservons-nous ce titre erroné par simple commodité? Ou bien s'est-il à ce point mué en symbole de l'art de Rembrandt qu'il en est devenu quasi obligatoire? Un symbole un peu suranné, qui exprime, par son charme luministe, l'obscur et le tragique... L'obscurité, dans la vie, est liée à la tragédie, à l'incompréhensible. Un érudit hollandais a ressenti avec acuité ce lien en disant que, lorsqu'il s'agit de Rembrandt (comme il en est pour Shakespeare), personne n'est jamais au clair avec lui ». Ce commentaire par l'un des éminents spécialistes de Rembrandt, doublé d'une référence ancienne liant l'œuvre du peintre au théâtre élisabéthain, n'est certes pas tombé dans l'oreille sourde de Greenaway qui table justement sur cela pour ancrer un récit de conspiration à même la riche texture de la généreuse touche du maître hollandais célébré pour ses incomparables clairs-obscur. On sait qu'au XIX^e siècle, le tableau était devenu très sombre et que des traitements, réalisés après la Seconde Guerre mondiale, lui ont rendu une partie de sa luminosité originelle (Rosenberg, Slive et ter Kuile, p. 102). Mais cela ne semble pas avoir suffi à renverser la tradition romantique qui teinte de manière indélébile, dans l'entendement populaire, le sombre et mystérieux génie de Rembrandt et de cette œuvre.

de prostitution juvénile à même les bonnes œuvres d'un orphelinat. C'est du moins ce que croit Rembrandt.

Fig. 7 : Rembrandt, **La Ronde de nuit**, 1642, huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum.

Dans le tableau qu'il peint, Rembrandt aurait méthodiquement mis en scène les indices¹⁰⁷ d'une accusation visant à révéler la face cachée de cette belle société hollandaise qui s'enorgueillit de sa richesse et de son indépendance récemment acquise¹⁰⁸. Tandis qu'il travaille à cette œuvre, la chance de Rembrandt semble tourner. S'amorce une terrible *vendetta* des portraturés, une

¹⁰⁷ Plusieurs inspirés d'éléments mystérieux soulignés par les nombreux historiens qui ont étudié ce tableau. Pour une historiographie commentée de la fortune critique de *La Ronde de nuit*, on consultera en particulier : Bredius (cat. 410, p. 584-585), qui souligne le caractère théâtral du tableau; Gerson 1969, p. 72, qui présente le tableau comme « une œuvre qui pose encore beaucoup d'énigmes », et Gerson 1973. Au sujet de ces énigmes sur lesquelles Greenaway bâtit sa théorie, le cinéaste précise : « Dans *La Ronde de nuit*, nous avons découvert une cinquantaine de mystères et d'énigmes qui ne peuvent pas être là par accident, car tout dans la peinture de Rembrandt est très concerté. Je lui fais crédit que tout ce qui se trouve dans sa toile a une signification, et c'est à nous de les trouver une par une » (Ciment 2008, p. 37). Aux indices d'un crime croqués par hasard et en toute innocence par le dessinateur de *The Draughtsman's Contract*, on passe au peintre qui met en place des indices incriminants dans son tableau avec *Nightwatching*. Le thème demeure, mais le rôle de l'artiste change... mais change-t-il vraiment puisqu'au final, Rembrandt sera lui aussi victime de la bonne société?

¹⁰⁸ La plupart des milices avaient été formées au siècle précédent afin de défendre les villes hollandaises réformées contre la tyrannie espagnole catholique (Guerre de 80 ans). Mais avec la trêve puis l'indépendance des Pays-Bas, elles prenaient un caractère moins militaire et s'apparentaient dorénavant davantage à des clubs privés de citoyens influents, des associations attachant de plus en plus d'importance au cérémoniel. Le portrait de groupe participait de cela (voir en particulier Wright 2000, p. 9-10 et 45-46; Gerson 1969, p. 72 et Riegl 2008, p. 323 et suivantes).

véritable conspiration afin de se venger de cette maudite toile qui les accuse aux yeux du monde, maintenant et à jamais. Ces derniers, tous membres de familles influentes d'Amsterdam, organisent méthodiquement la ruine sociale, professionnelle et financière du peintre, allant jusqu'à soudoyer la nourrice de Titus, Geertje Dirx (Jodhi May), afin qu'elle séduise Rembrandt et le discrédite aux yeux de ses concitoyens. Ce n'est qu'un immoral fornicateur et ses principaux commanditaires, des puritains, quakers et mennonites aspirants à une vie morale et exemplaire en tout, ne pourront que se détourner de lui. Tout l'entourage de Rembrandt sera touché par cette cabale et la vie du peintre, brisée.

Dans *Nightwatching*, Greenaway met en scène la réalisation de ce chef-d'œuvre qui renouvela le genre du portrait de groupe et couronna la carrière du peintre¹⁰⁹. « *La Ronde de nuit* constitue le centre de la carrière de Rembrandt. Aux Pays-Bas, à l'heure actuelle, ce tableau joue le rôle d'un emblème national » comme le note l'historien anglais Christopher Wright (2000, p. 45). Rembrandt était alors l'un des peintres les plus célèbres et les plus riches d'Europe et ce tableau marqua l'apogée de sa carrière, en même temps que le début de son lent déclin. Plus jamais il ne devait connaître une telle gloire, bien qu'il reçut encore quelques commandes importantes. Appauvri et démodé, il termina ses jours seul – après la mort de sa dernière compagne, Hendrickje (Emily Holmes), en 1663 et le décès prématuré de son fils Titus.

Greenaway explore ce tableau comme élément moteur d'une conspiration, véritable *Whodunnit* marqué d'une étonnante mise en scène théâtrale. Il y fabule, à partir d'une série d'éléments

¹⁰⁹ Greenaway a consacré deux films à cette œuvre de Rembrandt, une fiction (sortie en 2007) et un docu-fiction (sorti l'année suivante), une pièce de théâtre intitulée *Rembrandt's Mirror*, ainsi qu'une installation-exposition présentée au Rijksmuseum d'Amsterdam dans le cadre des célébrations du quatre-centième anniversaire de la naissance du peintre en 2006. En 2008 il disait travailler à l'écriture d'un roman intitulé *The Man in Red* consacré à Rembrandt, à ses trois femmes et ses cinq enfants, dont nous n'avons pas trouvé trace (Ciment 2008, p. 38.).

visuels énigmatiques, un mystérieux récit, digne d'Agatha Christie, où le meurtre côtoie la conspiration et la vengeance. Tablant sur le caractère moqueur et satirique du peintre qui s'imposa chez ses biographes dès le XIX^e siècle, le cinéaste s'amuse à lui prêter des intentions d'accusateur dans ce chef-d'œuvre qui a déjà fait couler beaucoup d'encre. Et à proposer une explication au rapide déclin de la fortune et de la réputation de Rembrandt après l'achèvement de cette toile. Puisque l'Histoire n'existe pas – seuls les historiens existent! –, on peut la façonner selon son bon vouloir, affirme Greenaway¹¹⁰. Inventez votre propre théâtre de la vie, il en restera toujours quelque vérité...

3.2 Un tableau et son peintre au cœur de l'intrigue

Malgré les libertés notables que Peter Greenaway prend avec son sujet historique, une brève évocation de la vie de Rembrandt et de *La Ronde de nuit* s'impose avant d'aborder l'analyse du film en tant que tel.

3.2.1 Un peintre prénommé Rembrandt

Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669) est l'un des peintres les plus célèbres de l'histoire de l'art. Et l'une des rares figures artistiques mondialement connues par son prénom, comme Léonard, Michel-Ange ou Raphaël. À l'instar de ces grands maîtres, sa vie et son œuvre ont été les objets d'innombrables études, souvent antithétiques. Esquissons-en rapidement les grandes lignes¹¹¹. Né à Leyde le 15 juillet 1606, Rembrandt est le huitième enfant d'un meunier de la petite bourgeoisie. Il fréquenta l'école latine de Leyde et fut inscrit un bref moment à

¹¹⁰ « There is no such thing as history – there are only historians. There's no such thing as art history. These are only art historians. So for every art historian there's a different opinion » (Jacobson).

¹¹¹ Pour les éléments biographiques de la vie de Rembrandt, nous avons consulté en particulier : Vasselin; Gerson 1969; Gerson 1984; Wright 2000; Brown, Kelch et van Thiel; Schama 2003 et Alpers 1991.

l'université du bourg avant d'être apprenti dans l'atelier d'un peintre local, Jacob Isaacz van Swanenburgh, en 1621. On sait qu'il séjourna, en 1624-1625, chez le peintre Pieter Lastman à Amsterdam pour une période d'environ six mois. Le style de ces deux peintres catholiques aurait contribué à orienter les choix du jeune Rembrandt qui ambitionne alors de devenir peintre d'histoire et réalise de nombreux tableaux à sujets religieux pour des mécènes catholiques étrangers. En 1625, il est de retour à Leyde où il entame la première phase de sa carrière de peintre. Vers 1629, Constantijn Huygens, secrétaire du *stathouder* Frédéric-Henri de la maison d'Orange¹¹², le remarque, ce qui apportera une reconnaissance certaine au peintre, ainsi que de nombreuses commandes.

De retour à Amsterdam en 1631, il se lie avec le marchand de tableaux Hendrick van Uylenburgh. Rembrandt aurait investi dans l'affaire de Uylenburgh et ce dernier fut un temps son marchand attitré. À cette époque, Rembrandt peint surtout des portraits de membres de la bourgeoisie locale. Il épouse, en 1634, la cousine d'Uylenburgh, Saskia. Un mariage d'affaires qui réussit bien aux époux puisque les commandes se multiplient et le train de vie de la maisonnée n'a de cesse d'augmenter, jusqu'à la mort de Saskia en 1642. Après cette épreuve, la vie du peintre prend un tour nouveau, d'abord auprès de Geertje Dirckx, première nourrice de son fils Titus – qui a à peine 9 mois à la mort de Saskia –, puis avec Hendrickje Stoffels, sa dernière compagne. Les commandes se font moins nombreuses, les dépenses gardent un rythme effréné et la maisonnée s'endette de plus en plus, jusqu'à la faillite de 1656. Mais Rembrandt continue de peindre sans faillir. Aux grands tableaux des années 1630 succèdent des œuvres plus introspectives, notamment une vaste série d'autoportraits poignants de vérité. *La Ronde de nuit*

¹¹² La même maison d'Orange qui venait de prendre la tête de la monarchie anglaise au moment où se déroule l'intrigue de *The Draughtsman's Contract* (voir chapitre précédent).

est considérée comme son chef-d'œuvre et marque le tournant d'une carrière jusqu'alors en constante ascension.

Trois principaux axes de recherche ont intéressé les historiens de l'art spécialistes du peintre. D'abord, il existe une vaste tradition explorant les liens entre la personnalité du peintre et le contenu de ses œuvres. Les divers hiatus et disjonctions notés par les spécialistes ont donné lieu à des interprétations parfois hasardeuses de certaines de ses œuvres. La situation de l'artiste dans son époque et son milieu constitue le second axe de recherche privilégié ces dernières décennies, Rembrandt faisant à cet égard figure d'exception, du moins selon certains experts. Enfin, la question de l'authenticité des centaines de dessins, tableaux et estampes attribués au maître n'a eu de cesse d'occuper les spécialistes, en particulier le groupe néerlandais connu sous le nom de *Rembrandt's Research Project*. Une importante publication, toujours en cours, a sensiblement réduit le corpus d'œuvres attribuées au maître. S'inspirant principalement de la première tendance tout en se nourrissant des récentes études issues de la seconde – à l'évidence, la question de l'authenticité n'est guère pertinente dans le cas de *La Ronde de nuit* dont l'attribution à Rembrandt n'a jamais fait de doutes –, Greenaway a élaboré un scénario fidèle à la légende rembranesque telle qu'elle s'est mise en place au XIX^e siècle. Bien qu'il revisite certains topoï rembranesques, Greenaway crée un Rembrandt vif et brillant, comme on n'en avait jamais vu, ni au cinéma, ni en littérature, où il est généralement plus romantique, mélancolique, sombre et déchiré. Celui de Greenaway est vif, plein d'esprit et d'humour, épicurien, vulgaire et lubrique, et l'humanité que le cinéaste parvient à insuffler à ce génie touche et émeut directement, sans détour ni faux semblant. S'il est un peintre qui a su solliciter conjointement l'œil et l'esprit, c'est bien Rembrandt qui parvient tout à la fois à émouvoir et à charmer l'intellect. Et c'est justement dans cet espace entre émotion et raison que Greenaway élabore un récit digne des grandes intrigues

policières dans lequel, comme c'était le cas dans *The Draughtsman's Contract*, un peintre, reconnu coupable de ne pas avoir respecté les termes d'un contrat le liant à ses commissionnaires, est persécuté par ceux-là mêmes qu'il était censé servir.

3.2.2. La ronde de quoi?

La Ronde de nuit appartient à un genre bien particulier, celui du portrait de groupe, plus précisément le portrait de miliciens ou *doelenstuck*¹¹³. Si cette tradition est largement répandue aux Pays-Bas au moment où Rembrandt réalise son œuvre, « aucun autre tableau représentant des miliciens ne lui ressemble, même de loin » (Wright 2000, p. 38). Plusieurs spécialistes le soulignent à raison, ce tableau renouvelle le genre en le traitant dans une composition dynamique qui en fait une œuvre baroque unique – et non selon le format horizontal et la composition statique qui dominaient alors. « The conceit of « marching out » makes Rembrandt's composition something of a novelty ; traditionaly, group portraits of the militia had shown the members either around a table or standing, full length, before in their meeting place » (Bredius, cat. 410, p. 584). Horst Gerson (1969, p. 76) note que : « *La Ronde de nuit* représente, du point de vue de la forme, une solution extraordinairement dynamique du problème du portrait de groupe, tel qu'il se présentait au milieu du XVII^e siècle [...] ». Simon Schama (2003, p. 549), pour sa part, estime que, comparée aux tableaux contemporains du même genre, *La Ronde de nuit* était une « œuvre si explosive qu'elle menaçait de se mettre en marche, de traverser la salle et de bondir par la fenêtre pour s'aventurer sur l'Amstel – à la fois production prodigieusement atypique et couronnement du glorieux *Kloveniersdoelen*, de l'art hollandais et de l'art baroque tout entier ». Schama vante à

¹¹³ Sur ce sujet, la référence canonique est l'ouvrage d'Aloïs Riegl intitulé *Le portrait de groupe hollandais*, paru dans sa version originale allemande en 1902. Bien que le portrait de groupe ne soit pas le seul apanage des Néerlandais et qu'il ait existé des traditions similaires en France et ailleurs en Europe (Wright 2000, p. 38), la vaste majorité des tableaux ayant survécu jusqu'à aujourd'hui appartiennent à la tradition néerlandaise.

raison l'effet fortement tridimensionnel de la composition en perspective mise en place par Rembrandt; cela crée une impression si forte et immédiate – on dirait un instantané - que le visiteur en est saisi.

Ce grand tableau, le plus ambitieux qu'ait peint Rembrandt et qui soit parvenu jusqu'à nous, est une commande financée par les membres de la compagnie qui y sont représentés – il y aurait eu au total 34 personnages¹¹⁴ sur la toile d'origine, mais tous n'avaient pas le même statut – et dont les noms apparaissent sur un écusson suspendu à la voûte de l'arc plein-cintre visible dans le haut de la composition¹¹⁵. Pour sa réalisation, Rembrandt aurait reçu la somme, substantielle pour l'époque, d'au moins 1600 florins¹¹⁶, chacun des portraiturés ayant payé sa part selon l'espace occupé sur la toile. Il n'est nulle part fait mention du prix payé par le capitaine Banning Cocq et son lieutenant, mais vu leur importance, on peut présumer qu'il dépassait largement celui des autres membres de la milice. Il semble que l'écusson arborant les noms des membres de cette milice fut ajouté après la livraison de la toile, probablement à la demande des commanditaires, mais on n'a jamais statué définitivement si celui-ci avait été réalisé par Rembrandt ou par l'un de ses élèves. Le tableau, dont les dimensions originelles étaient de 3m87 x 5m, était destiné à orner la grande salle du premier étage de la Maison des Arquebusiers – ou Maison de la Garde civile d'Amsterdam – connue sous le nom de *Kloveniersdoelen* (pour ces questions, voir entre autres Wright 2000, p. 45 et suivantes; Schama 2003, p. 542 et suivantes; Bredius, cat. 410, p. 584-585 ; Gerson 1973 et Gerson 1969, p. 72 et suivantes). Depuis sa complétion en 1642, *La Ronde de*

¹¹⁴ Soit « vingt-huit personnes et trois enfants. À l'origine, il y avait trois personnes de plus qui ont disparu lorsqu'on a rogné la toile tout autour et surtout sur le côté gauche » (Gerson 1973, p. 16) lors de son transfert dans l'ancien Hôtel de Ville d'Amsterdam au début du XVIII^e siècle.

¹¹⁵ « Sur un écusson suspendu à la voûte se trouvent les noms des dix-huit gardes dont les portraits apparaissent dans la *Ronde de nuit*; ce chiffre correspond exactement – si l'on ajoute le capitaine et le lieutenant – aux seize gardes qui, d'après un acte notarié, avaient payé en moyenne chacun cent florins pour leur portrait » (Gerson 1969, p. 74).

¹¹⁶ Greenaway fait dire à Saskia que cette commande rapporta 4000 florins, information que nous n'avons retrouvée nulle part ailleurs.

nuit a été exposée quasiment sans interruption dans l'espace public, fait assez rare dans l'histoire de l'art¹¹⁷.

Les principaux personnages de cette ronde de nuit qui n'en est pas une, de ce portrait de groupe ou de cette troupe en mouvement, comme on l'a parfois désignée, sont, outre le capitaine Frans Banning Cocq et son lieutenant Willem van Ruytenburch, au centre de la composition : le porteur de drapeau Jan Visscher Corneliszoon que l'on voit au centre, en arrière-plan, agiter un étendard aux couleurs d'Amsterdam¹¹⁸ ; deux sergents : Reinier Engelen, coiffé d'un casque de guerrier à l'antique, assis de dos sur un parapet à gauche de la toile, et Rombout Kemp, debout à droite, coiffé d'un chapeau noir, et qui semble assigner à ses hommes leur place d'un geste de la main. Trois officiers donc et deux sergents, qui sont des sous-officiers. On distingue aussi trois types de gardes : ceux portant l'épée, ceux portant la lance et enfin ceux arborant le bouclier rond. Parmi ces gardes sont disposés les arquebusiers, vêtus de rouge : « celui de gauche charge son mousquet; le deuxième, presque entièrement caché par le capitaine, décharge allégrement son arme (l'homme qui est à côté de lui écarte le canon) ; le troisième, plus à droite, près du lieutenant, souffle la poudre hors de la culasse du mousquet. Ainsi, par les attitudes des trois

¹¹⁷ Avant l'avènement des musées au XIX^e siècle, les tableaux étaient rarement exposés en public en dehors des lieux de culte et des salons annuels organisés par les académies. *La Ronde de nuit* fut exposée dès que le vernis fut apposé, d'abord au *Kloeveniersdoelen* (siège des milices amstellodamoises), où elle partageait la grande salle (*grootte sael*) du premier étage avec les portraits des cinq (5) autres milices civiles d'Amsterdam (œuvres des peintres Joachim von Sandrart, Govaert Flinck, Nicolaes Elias dit Pickenoy, Jacob Andriaensz Backer et Batholomeus van der Helst, tous de facture plus conventionnelle que le tableau de Rembrandt, voir Backert, p. 26). Au début du XVIII^e siècle, le tableau fut transféré à l'Hôtel de Ville d'Amsterdam et son format aurait alors été modifié afin de s'intégrer à l'espace qui lui était alloué. Ses dimensions actuelles sont de 3m63 x 4m37. On connaît la composition originale grâce à une petite copie (de 66,8 x 85,8 cm) attribuée à Gerrit Lundens et réalisée vers 1650 pour les Banning Cocq. Cette œuvre est aujourd'hui conservée au Rijksmuseum (ill. 9 en annexe). Voir entre autres Schama 2003, p. 560 et Gerson 1969, p. 80. On a souvent dit que le tableau de Rembrandt, ainsi que les autres portraits de guildes exposés au *Kloeveniersdoelen*, « faisait partie des curiosités de la ville d'Amsterdam » (Gerson 1973, p. 22) que les voyageurs du XVIII^e siècle ne manquaient d'admirer et de commenter, la préférence des visiteurs – dont le peintre anglais Sir Joshua Reynolds – allant généralement au tableau de van der Helst, plus conforme à la tradition.

¹¹⁸ On a souvent suggéré que Visscher, amateur d'art et musicien, avait agi à titre d'intermédiaire entre Rembrandt, van Uylenburgh et les miliciens.

tireurs, Rembrandt a-t-il illustré trois des cinq phases de la manœuvre de leur arme à feu. » (Gerson 1973, p. 16)¹¹⁹. Finalement, on remarque, à l'extrême droite, un vieil homme en habit vert qui agit comme tambour. Un chien et quelques personnages fantaisistes, dont deux jeunes filles et un garçon qui court, complètent cette composition plutôt agitée. Ce qui frappe d'emblée dans cette œuvre, c'est son format et le mouvement qui l'anime. Si bien que :

Quand on se place à distance adéquate, il se crée une illusion d'optique et les personnages donnent l'impression de s'avancer vers le spectateur. ...]. *La Ronde de nuit* est exceptionnelle, car elle est le seul portrait de groupe de miliciens qui représente un événement, et non un ensemble d'hommes en train de poser. Toutefois, la nature de cet événement est d'une grande ambiguïté : la compagnie entière, à laquelle sont joints quelques spectateurs, passe par une grande porte et se met en marche vers un but non spécifié. Une fois prise la décision de peindre la compagnie en mouvement, Rembrandt s'est mis en devoir de rendre la scène aussi vivante que possible. Il en résulte un véritable tour de force, une toile d'un réalisme remarquable, mais une complète aberration si l'on considère la destination du tableau. Il devait être suspendu au quartier général de la compagnie pour évoquer les hommes qui en faisaient partie. (Wright 2000, p. 45-46).

De son côté, Horst Gerson (1969, p. 74) souligne que Rembrandt : « [...] veut nous montrer la sortie d'une troupe de soldats, il veut représenter le mouvement qui, issu de la profondeur, vient vers nous et nous attire irrésistiblement dans l'action représentée par le tableau. De ce point de vue, cette œuvre est un sommet de l'art baroque des années 1630, plus puissant encore et plus émouvant que les scènes de violence inspirées par l'Ancien Testament, avec leurs effets d'ombre

¹¹⁹ Il s'agit là d'un procédé commun en peinture qui permet de représenter le passage du temps sans transgresser la règle de l'unité temporelle (de l'instant). Par ailleurs, comme le note Schama, ces figures types que l'on retrouve dans nombre de portraits de miliciens de l'époque furent vraisemblablement reprises du fameux manuel paru en 1607 sous le titre de *L'Exercice des armes*, illustré de gravures d'après des dessins de Jacques de Gheyn II. Ces figures n'ont donc rien d'exceptionnel. Leur présence, précise Schama (2003, p. 563), « s'explique par le fait que, n'étant pas des soldats professionnels mais une troupe de citoyens, les *kloveniers* seront flattés si Rembrandt les représente exécutant parfaitement les opérations recommandées par le manuel – un, deux, trois : chargez, tirez, soufflez sur l'arme! Au reste nous ne sommes pas dans l'ordre de l'imaginaire pur car, à chacune des parades dominicales, comme en période de kermesse, et lors des entrées officielles de personnalités, les compagnies de *kloveniers* s'arrêtaient de défiler à tour de rôle pour décharger leurs armes ».

et de clarté. » Dans ce tableau, tout est mouvement, un mouvement dirigé vers le spectateur. Comme le souligne Schama (2003, p. 552) : « [...] *La Ronde de nuit*, c'est le mouvement perpétuel, c'est un groupe en perpétuelle formation : décharges de fusils, roulement de tambour, aboiements d'officier ou de chien, ondulation de drapeau, ordre de départ. C'est une image de film qui refuse de s'immobiliser ».

Sur le plan de l'éclairage, le tableau multiplie les sources lumineuses – on en compte jusqu'à cinq – et les effets dramatiques de clair-obscur pour composer l'œuvre et en orienter à dessein sa lecture :

Le capitaine et le lieutenant sont véritablement dans la lumière de la rampe, comme sur une scène de théâtre. La main de l'officier et l'arme de son compagnon percent, comme par un effet de trompe-l'œil, la surface du tableau. La lumière projette l'ombre bien visible de la main étendue sur l'uniforme du lieutenant, grâce à quoi sa marche en avant se trouve encore plus fortement accentuée – un mouvement qui le rapproche du milieu du tableau. Derrière eux se forme le cortège, mais des deux côtés la profondeur de l'espace devient sensible, tandis que sur les deux bords du tableau les personnages passent de nouveau au premier plan. Ce mouvement des figures, se déroulant dans la profondeur ou en sortant, est lié dans le champ du tableau à un système de diagonales. Sur le côté droit, la lance du lieutenant, le mousquet du garde soufflant la poudre et une autre longue lance dessinent un mouvement de descente progressive, en contraste avec le mouvement ascendant du côté gauche, qui est produit par le mousquet du garde vêtu de rouge et la hampe du drapeau brandi par le porte-enseigne. Notre œil, accoutumé à lire un tableau comme l'écriture, c'est-à-dire de gauche à droite, résiste au mouvement de la composition et de ses figures, ce qui accentue l'impression de départ produite par le tableau » (Gerson 1969, p. 74-76)¹²⁰.

Seule l'architecture semble apaiser cet effet de mouvement. À ce sujet, Gerson précise que :

La lourde corniche horizontale et le grand arc de la voûte sont les formes classiques du repos et de la grandeur. Kenneth Clark a vu dans cette disposition architecturale une réminiscence des *Stanze* de Raphaël, que

¹²⁰ Reste que ce qui frappe d'emblée dans ce tableau, c'est la jeune fille dans la lumière, à gauche de la composition, qui semble littéralement jaillir des ténèbres.

Rembrandt connaissait d'après gravure. L'harmonie des figures et de l'architecture était encore plus éloquente avant que l'on eût coupé la toile (surtout à gauche) ; à gauche et au premier plan, il y avait davantage d'« espace scénique », de telle sorte que les deux figures principales tendaient à converger vers le milieu du tableau que faisait ressortir l'arc du mur au fond.

Gerson d'ajouter, un peu plus avant dans ce paragraphe : « [...] En tout cas, l'importance donnée ici à l'architecture est, dans l'œuvre de Rembrandt, un élément nouveau qui tempère l'ivresse baroque et met un frein à l'excès du mouvement. De ce point de vue, cette peinture s'écarte de l'esprit qui anime les tableaux représentant des scènes de violence » (1969, p. 76) tirées de l'Ancien Testament et réalisées durant les années 1630, scènes auxquelles on associe généralement *La Ronde de nuit* en termes stylistiques autant qu'affectifs.

Si le contexte architectural dans lequel se déroule la scène paraît aujourd'hui confus, il semble qu'il était nettement plus clair dans la composition originale, comme le note Gerson. En effet, la partie amputée à l'extrême gauche du tableau montrait les prolongements du muret, sur lequel s'appuyaient deux hommes (que Greenaway identifie comme Floris et Clement van Torque), et de la petite balustrade le long de laquelle avance le petit garçon, mettant ainsi en place un espace urbain beaucoup plus vraisemblable que dans la composition actuelle. Le groupe se déplaçait ainsi sur un pont enjambant un canal juste devant la maison de la guilde des arquebusiers, le *Kloveniersdoelen* (voir la copie de Gerrit Lundens en annexe, ill. 9).

Dans *La Ronde de nuit*, de nombreux personnages ont été ajoutés par Rembrandt aux membres de la milice. Pour Martine Vasselin, « l'ajout de personnages fantaisistes, le mouvement d'irruption en avant de la compagnie, contrarié par le désordre des attitudes individuelles, joints à

l'importance d'un clair-obscur théâtral et instable et à l'irrégularité de la matière picturale en font une œuvre déconcertante qui rompt avec la tradition des images de milices civiques de Frans Hals ou d'autres devanciers moins doués que Rembrandt ». Tout dans ce tableau respire la nouveauté.

Rembrandt est ainsi parvenu à saisir, quasiment à la manière d'un instantané photographique, le mouvement d'une importante troupe de miliciens dans une vaste composition dynamique, en apparence désordonnée. En effet, la plupart des personnages semblent « sans relation les uns avec les autres, exactement comme dans la vie. Certains jouent avec leurs armes, certains sont en train de discuter, par exemple dans le groupe à l'extrême droite, d'autres sont seulement occupés à se mettre en route » (Wright 2000, p. 46). À propos de la jeune fille en costume clair au centre de la composition, Wright souligne : « Attirant davantage l'attention, comme on l'a fréquemment remarqué, la fillette au centre, légèrement sur la gauche, est le seul personnage en pleine lumière. Elle s'est trouvée prise dans le groupe, de même que le chien à droite, dans l'ombre. Aucun chef-d'œuvre incontesté du patrimoine mondial ne montre les détails triviaux d'un événement banal avec un réalisme aussi dépourvu d'artifices » (Wright 2000, p. 46). Dans ce commentaire, soulignons le caractère « prise dans le groupe » de la jeune fille qui confère une qualité d'« instantané photographique » au tableau – comme si la jeune fille s'était retrouvée coincée là par hasard et que Rembrandt l'y avait saisie à l'improviste! L'aspect théâtral du tableau est ainsi exemplifié, mettant en évidence le caractère factice d'une composition savamment équilibrée qui ne doit rien au hasard.

Dans cette œuvre, Rembrandt a fait fi des nombreuses conventions d'un genre strictement codifié pour réaliser « une œuvre d'art universelle, au sens que la Renaissance donnait à ce terme. Il n'a pas fait cela en imitant l'idéal de la Renaissance, bien que celui-ci lui fût familier. Il l'a fait en

recourant à une conception septentrionale, à une lumière septentrionale et à un sujet ambigu, de façon à créer une grande œuvre d'art qui est résolument de son temps. » (Wright 2000, p. 48). Avec quelques rares tableaux, « la *Ronde de nuit* partage un profond mystère [...] on peut voir facilement ce qui se passe, mais on ne peut l'expliquer. Heureusement, il n'est pas besoin d'envisager *La Ronde de nuit* comme une énigme qui attend sa solution, car aucune explication de l'événement et des personnages qui y participent n'aide à la compréhension d'un tableau de telles dimensions » (Wright 2000, p. 46). À l'évidence, Greenaway ne l'entend pas ainsi quand il décide de traiter ce sujet en fiction en y associant une histoire de meurtre et de conspiration.

Depuis sa création, *La Ronde de nuit* a suscité de nombreux commentaires et critiques. Au moins un commentaire contemporain de l'artiste est parvenu jusqu'à nous, qui permet de croire que le tableau ne fit pas l'unanimité. Samuel van Hoogstraten, disciple de Rembrandt, note dans son traité sur la peinture publié en 1678 :

Rembrandt a fort bien tenu compte de cette exigence [d'unité] ... bien que l'opinion de plusieurs soit qu'il soit allé trop loin en donnant la priorité, selon ses préférences, à l'ensemble du tableau par rapport aux portraits individuels qu'il était payé pour exécuter. Néanmoins, cette peinture, en dépit des critiques qu'on lui adresse, survivra, à mon avis, à celles de ses rivaux parce qu'elle est d'une conception si complètement picturale (*schilderachtigh*) et d'une telle puissance que, du jugement de certains, tous les autres tableaux du *doelen* ont l'air de cartes à jouer à côté (Schama 2003, p. 551)¹²¹.

Van Hoogstraten salue le génie du maître et semble du même souffle réfuter certains commentaires de contemporains qui reprochaient au peintre son manque de conformité à la tradition, de même que les libertés qu'il avait prises avec la physionomie des portraiturés. Si

¹²¹ Il est particulièrement intéressant de noter que, dans ce commentaire, on insiste sur le fait que ce qui frappe dans ce tableau et le distingue franchement de la tradition du portrait de groupe, c'est d'abord le mouvement et la profondeur.

Schama reconnaît à Van Hoogstraten la finesse de son jugement¹²², rien « n'indique que Frans Banning Cocq, Willem van Ruytenbrugh ou l'un quelconque des autres personnages du tableau ait témoigné le moindre mécontentement devant le travail du peintre. Banning Cocq en fut assez satisfait pour se faire établir deux copies de l'œuvre, une toile due à Gerrit Lundens, et une aquarelle incluse dans un album en deux volumes qui commémore son action de mécène et celle de la famille de sa femme » (2003, p. 550). Mais Schama s'empresse d'ajouter : « Gardons-nous pourtant d'aller trop loin et de rejeter totalement le mythe », comme s'il avait quelque pudeur à occulter la part mythique du tableau aussi cavalièrement!

De nombreuses interprétations ont conféré au tableau un sens plus symbolique ou allégorique. F. Schmidt Degener y a vu une allégorie de la paix semblable à celle représentée par Rembrandt dans une autre œuvre de la même époque – restée à l'état d'esquisse – intitulée *Concorde dans le pays* (Gerson 1973, p. 26). L'historien de la littérature W. G. Helliga a donné au tableau une interprétation symbolique, associant chaque couleur à une signification précise : le noir du costume du capitaine à l'aristocratie, le jaune, au plaisir terrestre, et le rouge du costume des arquebusiers à une incarnation de la vengeance. Pour Hellinga, le tableau est lié au théâtre par sa composition même¹²³. L'historien H. van de Waal, lui, a suggéré qu'il « symboliserait la force et le triomphe d'Amsterdam dans son passé glorieux, tel qu'il fut incarné par Gysbretch van Amstell, le grand héros de la ville, dans le drame du poète hollandais Joost van den Vondel en 1637 » (Gerson 1969, p. 76).

¹²² « Rien n'atteste plus fortement la pénétrante intelligence visuelle de Hoogstraten (ainsi peut-être que sa connaissance directe des méthodes de travail de Rembrandt) que cette analyse. Cela revient à dire que *La Ronde de nuit* – dont au XVII^e siècle comme après, et quelles que soient les vertus qu'on lui prête, on a rarement loué le caractère *ordonné* – est un exemple de calcul savant dissimulé sous le masque d'une vitalité spontanée » (Schama 2003, p. 552). Qualité qui pourrait s'appliquer aux films de Greenaway en général, et à *Nightwatching* en particulier, qui, sous des apparences maniéristes ou baroques foisonnantes, sont en fait d'une rigoureuse structure classique.

¹²³ Ce qui, à l'évidence, n'est pas sans intérêt pour notre propos.

À la lumière de la proposition de van de Waal, Gerson précise que certains détails difficiles à interpréter deviennent plus compréhensibles « si on les considère comme des symboles et des allégories : la fillette en robe claire représente la Victoire, le mouvement de la main de Banning Cocq exprime un fait inéluctable. Banning Cocq lui-même est la personnification de Gysbrecht van Amstel ». Gerson mentionne que Rembrandt aurait bien pu avoir vu, en 1638, une représentation de ce poème de Vondel mis en scène sous forme de drame. « On peut donc être d'accord avec H. van de Waal quand il dit que, dans la construction générale du tableau, il y a certains souvenirs de mises en scène de théâtre » (Gerson 1973, p. 28). D'autant que van de Waal suggère que pendant les années 1630, Rembrandt aurait dessiné des acteurs dans leurs costumes pittoresques, justement dans les rôles du Gydbrecht de Vondel. Svetlana Alpers va dans le même sens quand elle écrit : « On a suggéré enfin que *La Ronde de nuit* représentait une scène, peut-être même un tableau vivant (*vertooning*) tiré du drame historique de Vondel, *Gysbrecht von Amstel*, ou bien encore – et cela est plus convaincant – les festivités organisées lors d'une entrée triomphale dans la ville d'Amsterdam. » (1991, p. 88)¹²⁴.

Une autre interprétation est avancée par Gerson (1969, p. 72) quand il note que :

¹²⁴ Pour Alpers (1991, p. 88), l'effet de théâtralité, chez Rembrandt, tiendrait surtout au fait :

Que les personnages soient représentés comme s'ils participaient à une scène jouée ou ordonnée – les gestes de certains personnages ainsi que le mouvement du groupe dans son ensemble, le souci accordé aux costumes, le cadre remarquable, tout concourt à accentuer le caractère fascinant et insaisissable du sujet traité –, voilà qui a conduit à voir dans *La Ronde de nuit* une représentation théâtrale. Ce qui semblait « théâtral », c'était l'emphase des gestes, l'étrangeté des parures et peut-être aussi les effets de lumière. Il ne s'agit pas là de caractéristiques particulières à cette œuvre, mais bien de traits propres à un certain nombre de tableaux de Rembrandt, en particulier, a-t-on avancé, de ceux réalisés au cours de la première moitié de sa carrière, dans les années 1620-1630. Le qualificatif de « théâtral » utilisé dans ce sens soulignait donc un intérêt marqué pour les costumes et l'extériorisation des sentiments.

Cette théâtralité, faut-il le rappeler, était assez commune dans la peinture néerlandaise de cette époque, éminemment rhétorique. On verra que pour Greenaway, la dimension théâtrale du tableau de Rembrandt va nettement plus loin que quelques gestes emphatiques doublés d'une poignée de costumes et de parures. Et qu'il choisira d'en faire le cœur de son film, allant jusqu'à l'incarner dans le langage filmique.

[...] il y a sur le tableau beaucoup plus de personnages que les seize gardes civiques et les deux officiers. Il est possible, mais il n'est nullement démontré, que le tableau de Rembrandt ait été peint en souvenir de l'entrée solennelle de Marie de Médicis à Amsterdam. Cela se passait en 1638. Une description imprimée nous a conservé, par le texte et la gravure, l'éclat, la liesse et la joie populaires qui accompagnèrent cet événement. Les gardes civiques allèrent à cheval saluer la reine et formèrent la haie le long des rues, des canaux et des ponts. Ils avaient depuis longtemps cessé d'être une force militaire, pour devenir une guilde bourgeoise participant à la vie de la société.

Pour ce qui est des nombreuses figures fantaisistes du tableau, Ch. Tümpel a démontré que Rembrandt s'est souvent inspiré de l'art graphique du XVI^e siècle. Tümpel était d'avis, de rapporter Gerson, « que les fillettes et le garçon au cornet à poudre proviennent d'anciennes illustrations sur la vie des soldats, avec leurs cantinières et enfants. Que tout ne concorde pas parfaitement est dû à la liberté d'adaptation du peintre. La patte de la poule, plus nettement visible que sa tête, ferait allusion à l'emblème des tireurs : la patte! Chez Rembrandt, ce motif (ou emblème) s'intègre avec naturel au tout » (Gerson 1973, p. 32). De son côté, Schama (2003, p. 563) interprète les feuilles de chêne ornant le casque de l'arquebusier, personnage de petite taille – Schama propose que ce soit un nain – en bonne partie caché derrière le capitaine Banning Cocq, comme des « symboles de la victoire, bien entendu, mais aussi des vertus martiales et de la résurrection (les arquebusiers triomphent et triompheront à jamais). Quant aux deux petites filles, elles personnifient les *kloveniers* – le *klaauw*, ou serre de rapace, qui figurait sur les cornes à boire et les armoiries de *kloveniers*, se transforme ici en patte ou serre de poulet». Et l'historien d'ajouter qu'il « est tout à fait possible que des enfants, habillés aux couleurs de la milice de chaque guilde, aient participé à ces parades à côté des officiers et des soldats, comme les gosses munis de battes qui sont les mascottes des compagnies guerrières urbaines d'aujourd'hui en Amérique, les équipes de baseball ».

On le constate rapidement à la lecture de ces quelques exemples tirés de l'immense fortune critique de ce tableau, les interprétations sont nombreuses et parfois contradictoires. Comme le note Gerson : « Un tel approfondissement du travail interprétatif peut être aujourd'hui pour nous très séduisant, avant tout parce qu'il nous fait sortir du réalisme du XVII^e siècle pour nous introduire dans un monde d'allégories et de symboles cachés qui nous permet de redécouvrir le sens de la peinture. » (1969, p. 76). Comme il l'a néanmoins souligné et, avant lui, Seymour Slive et Jakob Rosenberg, « beaucoup de faits s'opposent à une interprétation qui, en conférant à l'œuvre un caractère héroïque, fait passer au second plan les caractères distinctifs de la peinture de portraits et l'actualité historique du tableau ». Du même souffle, Gerson ne peut s'empêcher d'ajouter : « Il n'importe : l'idée d'une seconde réalité, d'une signification cachée de l'œuvre d'art ne veut pas nous abandonner », ouvrant une fois encore la voie aux spéculations interprétatives les plus diverses et les plus fantaisistes. Greenaway n'allait certes pas passer à côté d'une si belle opportunité.

Une chose est certaine : comme l'ont souligné la plupart des biographes et spécialistes du peintre, la commande de *La Ronde de nuit* marque un tournant dans la carrière de Rembrandt. Ce tableau « [...] a exercé une véritable fascination dès son apparition, ne fut-ce qu'en raison de ses dimensions [...] Beaucoup de mythes ont couru sur les défauts qu'il comporte; ce qui semble le plus proche de la vérité est que les contemporains de Rembrandt eurent de la peine à comprendre l'ampleur de son style. Il se peut aussi qu'ils aient été passablement gênés par l'absence d'académisme de la conception de cette immense toile » (Wright 2000, p. 23-24). Mais l'on ne dispose que de très peu de commentaires de contemporains, à l'exclusion de ceux de Samuel van Hoogstraten et de deux des miliciens qui y sont représentés et qui « naturellement ne disent rien

de fâcheux du tableau » (Gerson 1969, p. 78). Il y eut des critiques, certes, et le commentaire de van Hoogstraten en fait foi puisqu'il y réagit. Mais on n'en connaît pas la nature exacte, faute de documents. Dans son ouvrage de 1973 consacré au tableau, Horst Gerson précise, à propos du commentaire de van Hoogstraten : « On a parfois voulu interpréter certaines de ses opinions comme l'écho de critiques acerbes de la part des contemporains. On a même parlé du mécontentement de personnes qui auraient refusé l'idée de la composition, on a été jusqu'à y voir le début du déclin artistique et social de Rembrandt » (p. 40). Ce type de commentaire semble avoir été le point d'ancrage de Greenaway dans la libre interprétation qu'il propose du tableau et de sa réception par ceux-là mêmes qui en firent la commande. C'est du moins l'hypothèse qu'il met en l'avant dans *Nightwatching*.

3.3. Un cinéaste et son hypothèse : meurtre dans un tableau hollandais

On l'a vu, l'interprétation de *La Ronde de nuit* a donné lieu à de très nombreuses hypothèses. Certaines relèvent de la pure fabulation, d'autres s'appuient sur une connaissance intime de l'art hollandais du XVII^e siècle et de la situation très particulière des Pays-Bas à cette époque. À l'évidence, Greenaway a documenté son sujet et su tirer profit de certaines de ces interprétations, de même que des nombreuses zones restées floues, pour construire son hypothèse, fantaisiste certes, mais non dénuée d'intérêt, puisqu'elle s'inscrit dans l'esprit d'une certaine vision romantique de la légende rembranesque faisant la belle part au déclin de l'artiste et de l'homme, dont le revers de fortune a nourri les interprétations.

Dans un premier temps, nous résumerons brièvement cette hypothèse afin d'établir les tenants et les aboutissants de cette histoire de conspiration relativement complexe. Pour ce faire, deux sources de première main ont été mises à contribution; le catalogue, publié par Greenaway, sur le

film *Nightwatching*, et *Rembrandt's J'Accuse!...*, une sorte de docu-fiction sorti en 2008 dans laquelle le cinéaste expose ses thèses par le menu.

3.3.1 L'hypothèse greenawayenne ou *La Ronde de nuit* comme CSI¹²⁵

Dans *Nightwatching*, film dont la matière même est l'interprétation de la toile de Rembrandt qui en constitue le récit, Greenaway part d'une prémisse simple, fabulée mais pleine de possibilités : le tableau fut à l'origine commandé non pas par Frans Banning Cocq, mais par Piers Hasselburgh, alors capitaine de la milice, et son lieutenant, Jean Egremont. Les deux hommes étaient des descendants d'émigrés huguenots français installés à Amsterdam. Ils avaient eu l'honneur de faire partie de la garde rapprochée de Marie de Médicis lors de la visite, en 1638, de la souveraine française, visite qui avait donné lieu à de nombreuses festivités, dont un défilé dans les rues de la ville¹²⁶. On avait installé pour l'occasion un arc de triomphe à l'antique. À compter de cet événement, les deux hommes et leur milice jouirent d'une certaine influence, si bien qu'appartenir à cette compagnie constituait un passeport pour un rapide avancement social et politique.

Greenaway suggère que Marie de Médicis aurait recommandé aux deux hommes de faire réaliser un portrait de leur groupe, dans la tradition des portraits de milices, par Pieter Paul Rubens, célèbre peintre flamand et diplomate qui était alors dans ses bonnes grâces – il avait réalisé pour elle une série de grands tableaux historiques aujourd'hui exposés au Louvre. Mais un homme comme Rubens, catholique romain proche des monarques européens, diplomate affirmé doublé

¹²⁵ Crime Scene Investigation.

¹²⁶ Ce lien a été établi par certains historiens, en particulier Simon Schama dans *Les Yeux de Rembrandt* (2003, p. 546-547, dont la première édition en anglais date de 1999). Les thèses de Schama sur *La Ronde de nuit*, Rembrandt et l'art néerlandais, dans cet ouvrage comme dans *L'Embaras de richesses*, semblent avoir largement inspiré Greenaway.

d'un possible espion au service de la couronne espagnole – la rumeur courrait alors –, n'était pas un choix judicieux pour des patriotes calvinistes néerlandais. Sans compter qu'il était déjà âgé et probablement hors de prix. Aussi, il semble que, grâce à l'intercession d'Hendrick van Uylenburgh, marchand d'art et ami de van Rijn, la commande de ce portrait de milice fut passée à Rembrandt. Rembrandt était familier du travail de Rubens dont il avait copié certaines œuvres, qu'il connaissait grâce à la gravure, et l'on a suggéré qu'à cette époque, il ambitionnait de devenir le « Rubens hollandais ».

La commande était lucrative et Greenaway suggère que Saskia, alors enceinte de son quatrième enfant – les trois précédents étaient tous décédés avant leur premier anniversaire –, se serait employée à faire accepter la commande à son mari, malgré les réticences de ce dernier, afin de mettre sa progéniture à l'abri du besoin. Elle parvint à persuader le peintre qui réalisa son premier portrait de groupe. Les autres membres de la milice vinrent grossir les rangs et tout ce beau monde posa dans l'atelier de Rembrandt pour ce grand tableau, témoin de leur appartenance à l'élite amstellodamoise.

À l'époque de cette commande, Rembrandt jouissait déjà d'une certaine réputation à Amsterdam. À preuve, il avait réalisé, en 1639, un portrait en pied d'Andries de Graeff, réputé l'homme le plus riche de la ville et assurément un personnage influent. Mais le tableau n'avait pas plu au mécène qui l'avait retourné au peintre sans paiement. Greenaway raconte que c'est parce qu'il avait représenté l'homme en état d'ébriété (il a les joues rouges), devant un débit de boisson (et bordel) connu d'Amsterdam, que de Graeff – poussé par sa femme – avait refusé d'honorer sa commande. Aussi, Rembrandt le poursuivit-il et gagna sa cause, ce qui obligea de Graeff à le payer. Dans ce portrait, un gant de la main droite est représenté aux pieds de de Graeff, tel un défi

lancé au portraituré. De Graeff et Banning Cocq étaient beaux-frères, aussi Greenaway suggère-t-il que le gant que tient Banning Cocq dans *La Ronde de nuit*, un gant de la main droite alors que Banning Cocq porte toujours son gant droit, serait en fait celui de de Graeff répondant à l'affront de Rembrandt. Dans ce geste reposerait le début d'une réponse à l'énigme du chef-d'œuvre du maître.

Greenaway met un second événement historique en perspective, dont il se sert comme ressort dramatique. Une autre visite royale se préparait en 1642 : celle de Mary Stuart, fille de la reine Henriette-Marie – elle-même fille de Marie de Médicis – et du roi Charles II d'Angleterre, qui faisait alors face à la grogne de son parlement¹²⁷. Craignant une guerre civile, le monarque dépêcha sa fille – qui épousa Guillaume II, fils du *stathouder* Frédéric-Henri – à Amsterdam afin d'y mettre en gage les bijoux de la couronne contre l'argent devant servir à combattre ses opposants. Flairant l'opportunité d'un gain rapide si la couronne anglaise venait à perdre ce conflit, ou d'une nouvelle distinction, certains membres de la milice, au premier chef Banning Cocq, souhaitèrent tirer profit de la situation. Mais pour cela, il devait être à la tête de la milice quand les Anglais viendraient à Amsterdam. Aussi le clan Banning Cocq aurait-il profité d'un exercice de tir pour provoquer un « accident » dont le résultat fut la mort du capitaine Hasselburgh. C'est un des sergents de la milice proche de Banning Cocq, Rombout Kemp, diacre de l'église calviniste et régent d'un asile d'indigents, qui se chargea de « recruter » l'assassin malgré lui. Greenaway suggère que ce dernier fut choisi au sein de l'asile – il parle plutôt d'orphelinat – dont Kemp assumait la charge, un certain Horatio Eiken. Il put contraindre le jeune

¹²⁷ Ce lien est aussi suggéré par Schama (2003, p. 547-548) qui précise que Mary, son époux et sa mère furent reçus à Amsterdam en 1642. On organisa pour l'occasion une entrée triomphante et on reçut les invités dans l'immeuble le plus spacieux de la ville, le *Kloveniersdoelen*, où les tableaux représentant les milices amstellodamoises étaient exposés.

homme en le menaçant de révéler la liaison illicite qu'il entretenait avec une jeune fille de l'orphelinat, Marita, dont Greenaway suggère qu'elle était en fait la fille illégitime de Kemp. C'est du moins ce que l'on apprend de la bouche de la sœur de cette dernière, Marieke, une orpheline qui se promène sur les toits de la ville et rend visite à Rembrandt la nuit venue, alors que celui-ci erre au sommet de sa maison, « *nightwatching* »¹²⁸. C'est peut-être à l'idée du promeneur rousseauiste, à l'errance salutaire, doublée de la visitation d'une sorte d'ange, incarné par Marieke, que Greenaway fait ici allusion. Ou à la muse de l'artiste qui le visite en songe et que Greenaway associe à la figure de la jeune fille de lumière dans le tableau – il suggère que cette jeune fille est en fait Marieke et que la seconde fillette qui se cache derrière elle serait sa sœur Marita –, figure qui fut souvent identifiée, par les historiens, à une mascotte de la compagnie.

Pour la mort d'Hasselburgh, on tenta de faire accuser son lieutenant, Jean Egremont, qui était ivre au moment du crime et ne se souvenait de rien. Celui-ci s'enfuit pour échapper aux accusations, confirmant ainsi les doutes de ceux qui ne demandaient qu'à croire à sa culpabilité. Ainsi, Hasselburgh et Egremont sont-ils présentés comme le « parti français » de la milice, ce que

¹²⁸ Le titre anglais du film – *Nightwatching* – implique une idée d'action que ne rend le titre français: *La Ronde de nuit*. L'anglais – un verbe en -ing – sous-tend l'idée d'un processus, ici d'une observation – ou d'une veille – menée par Rembrandt et grâce à laquelle il fait jaillir de la nuit la vérité, à l'instar de son tableau qui extirpe de l'ombre la milice avançant vers la lumière. C'est ce que suggère Jon Davies (p. 44) quand il écrit : « Greenaway's term « *nightwatching* » becomes a metaphor for seeing beyond pretence to what things truly are, especially as all the illicit shenanigans that typically take place between sunrise and sunset – away from prying eyes, one hoped – were for the first time subject to illumination and thus to the artist's gaze during Rembrandt's age. » Il ne faut pas négliger, comme le mentionne Greenaway à Davies (p. 45), l'importance, à partir du XVI^e siècle, du développement de l'éclairage artificiel. La chandelle, jusqu'alors faite de cire coûteuse et accessible aux seules élites laïques et religieuses, est désormais fabriquée à partir de suif animal, ce qui en démocratisa l'usage, en plus de modifier sensiblement le rythme de la vie. Puisqu'elle permet de prolonger les activités quotidiennes au-delà du coucher du soleil, la bougie, bien que sa fumée soit alors abondante et nauséabonde, sera une invention notable. Et ce n'est certes pas l'effet du hasard si les peintres de cette époque, en particulier à partir de Caravage et de ses nombreux émules, vont multiplier les représentations de scènes nocturnes. Rembrandt est de ce nombre, comme de la Tour, von Honthorst, Vélasquez, les frères le Nain et les peintres caravagesques ou ténébristes, comme on les désigne (voir entre autres Mouilleseaux). L'usage du miroir aussi, que se démocratise à partir du XV^e siècle, sera manifeste dans nombre de tableaux (en particulier chez Vélasquez) et Greenaway y a recours à maintes reprises dans ce film comme objet de luxe et de vanité permettant des jeux de reflets et de lumière (et des effets de mise en abîme révélateurs).

justifiaient leurs origines et leur sympathie pour Marie de Médicis, tandis que le clan Banning Cocq incarne le parti anglais – ils auraient eu de la famille et des liens d'affaires en Angleterre.

L'affaire aurait été éventée par l'un des membres de la milice, Jacob de Roy, seul personnage du tableau qui regarde en direction du spectateur et dont Greenaway se sert comme d'un révélateur (*admonesteur*). Mis au fait de la rumeur, Rembrandt aurait mené sa petite enquête. Soupçonnant l'innocence d'Egremont et la culpabilité du clan Banning Cocq, le peintre imagina alors une vaste conspiration et tira profit du tableau en cours de réalisation pour y intégrer des éléments incriminant les meurtriers. Dans ce tableau, il représente le crime, son mobile, les meurtriers et leurs complices. Ainsi, Rembrandt se pose-t-il en accusateur de la bonne société amstellodamoise dont il est, par son statut de peintre, le serviteur; il pousse l'audace jusqu'à le faire dans le tableau même que ceux qu'il accuse lui ont commandé et pour lequel ils payent le prix fort¹²⁹. Tableau qui, compte tenu de sa fonction commémorative, devait être exposé dans un espace public au

¹²⁹ C'est peut-être ici que Greenaway prend le plus de liberté vis-à-vis de ce que l'on sait de la réalité socio-économique des peintres du XVII^e siècle. La plupart des spécialistes de Rembrandt s'entendent pour dire que, si le peintre voulait certes frapper, étonner et étourdir ses contemporains, il ne cherchait nullement à les agresser ni à les provoquer. « La dernière chose qu'il avait en tête était de présenter à ses commanditaires une œuvre qu'ils eussent jugée inintelligible, de les mettre au défi de comprendre pour rire dans sa barbe de leur stupidité. Il voulait leur argent et leurs éloges, il voulait de nouvelles commandes » (Schama 2003, p. 553). À propos de *La Ronde de nuit*, Schama ajoute : « Le pari de Rembrandt ici, c'était que Banning Cocq et ses collègues seraient ravis de se découvrir dans la lumière vacillante d'une grande scène dramatique au lieu de figurer, laborieusement juxtaposés, dans un banal portrait de groupe. Ce n'était, en somme, qu'un nouveau développement de sa technique habituelle de la décennie précédente où les sujets de ses portraits, seuls ou groupés par paires, entraient dans un univers dramatique, devenaient les acteurs de leur histoire. » La conception que Greenaway exprime, dans son film, de la liberté artistique semble largement tributaire de la vision romantique issue XIX^e siècle. Conception qui ne peut guère s'appliquer à un peintre du XVII^e siècle, si audacieux et réputé fût-il. Surtout un néerlandais. À ce sujet, voir *L'embaras de richesses* de Schama qui offre une excellente synthèse de la société néerlandaise du siècle d'or et de la place de l'objet d'art et de l'artiste dans ce contexte très particulier. En ce sens, l'on pourrait dire que *Nightwatching* participe au même mouvement qu'une certaine littérature récente (Perez-Reverte, Brown, etc.) qui inscrit des histoires policières dans un tableau, histoires qui ont, pour plusieurs, été portées au grand écran.

regard de tous¹³⁰. Lorsque Banning Cocq et les miliciens en seront informés, ils décideront de se venger en ruinant la carrière de cet arrogant fils d'un meunier¹³¹.

3.3.2 L'artiste comme marginal

On le voit, dans *Nightwatching* comme dans *The Draughtsman's Contract* se retrouve le thème de l'artiste comme marginal qui tente de s'intégrer au cœur de l'*establishment*, tout en refusant de se conformer à ses règles. Acquérent les manières, le langage, l'apparence (vêtement, maison, train de vie, etc.) de ceux qu'il singe, il ne sait pas user des codes en vigueur dans ce monde et est dès lors perçu pour ce qu'il est : un parvenu et un marginal.

Cette image de Rembrandt en génie incompris, solitaire et non conformiste est séculaire. Elle remonterait au début du XVIII^e siècle alors qu'Arnold Houbraken, l'un de ses tout premiers biographes, fit paraître une vie du peintre dans laquelle il le dépeint comme un homme extravagant et excentrique (Blankert, p. 22). Cette idée a été reprise par plusieurs spécialistes ; elle repose en partie sur une appréciation de la seconde moitié de la carrière du peintre, alors que ses sujets se font plus introspectifs (très nombreux autoportraits), ce que d'aucuns ont interprété comme une marque de rejet de la part des mécènes et des amateurs. Cette perception perdura jusqu'au milieu des années 1960 alors que Jan Emmens, considéré comme le fondateur des études rembranesques modernes, s'évertua à libérer le peintre de « l'image anachronique que le XIX^e siècle lui avait imposée » (Alpers 1991, p. 25, Alpers est une émule d'Emmens). Comme le souligne Martine Vasselin :

¹³⁰ L'exposition publique des œuvres était relativement peu répandue à l'époque, sauf pour les tableaux religieux ornant les églises.

¹³¹ Comme pour Neville à qui l'on se plaisait à rappeler qu'il était le fils d'un fermier, on évoque à quelques reprises la modeste extraction de Rembrandt.

Dans sa monographie sur Rembrandt (1988), elle [Alpers] revient sur sa position de marginal pour en faire un entrepreneur mû par l'amour du gain et de la spéculation sur un marché libre, une incarnation de l'aspiration individualiste à la liberté, caractères qu'il partage avec l'élite commerçante d'Amsterdam, métropole cosmopolite et tolérante, ville aux immenses entrepôts abritant les denrées rapportées des pays lointains par la plus grande flotte commerciale d'Europe. Les recherches récentes montrent que Rembrandt ne fut pas un isolé dans sa volonté de traiter divers genres de peinture, et que les tons sombres et les surfaces rugueuses de ses peintures, s'ils parurent de plus en plus archaïques à mesure que le goût évoluait vers une peinture claire, lisse, empreinte d'un décorum classique international, continuèrent toutefois de trouver des admirateurs chez un petit nombre de peintres et de collectionneurs.

Rembrandt était donc homme à chercher la reconnaissance et la louange, comme le souligne aussi Simon Schama qui le dépeint « aussi désireux que Rubens de montrer qu'il n'était pas un vulgaire artisan, mais un *pictor doctus*, un peintre intellectuel, un philosophe du pinceau capable de rivaliser avec les poètes¹³² en fait de goût dans les matières les plus délicates » (2003, p. 525)¹³³. Ainsi, Greenaway s'inscrit-il dans une tradition séculaire, aujourd'hui largement remise en question, lorsqu'il présente Rembrandt comme un marginal, un parvenu vaniteux et arrogant. Vanité, parvenu et arrogant il l'était, certes ; mais un peintre avait besoin de commandes et ne pouvait risquer de se mettre à dos de potentiels commanditaires, surtout pas dans une ville comme Amsterdam qui, malgré sa richesse et son pouvoir, était restée provinciale et puritaine¹³⁴. Ce choix permet à Greenaway d'incarner son propos et d'utiliser le peintre comme révélateur de la société néerlandaise du XVII^e siècle, comme il l'avait fait avec Neville dans *The Draughtsman's Contract*. Et, par ricochet, de poser la peinture, art de représentation, comme outil de révélation de la vérité, puisque c'est par la toile qu'il peint pour flatter la vanité d'une

¹³² Ici revient la notion de la question de l'*Ut Pictura Poesis* évoquée au chapitre 1.

¹³³ On ne peut pas ici ne pas faire le lien entre les prétentions intellectuelles de Rembrandt et celles de Greenaway, dont le cinéma n'a cessé de se présenter comme un cinéma savant, en opposition au cinéma populaire qu'il rejette.

¹³⁴ Pour une juste appréciation de la société hollandaise du XVII^e siècle, voir Schama 1991 et Alpers 1991.

poignée d'hommes riches et puissants que Rembrandt entend divulguer leur crime. Contrairement à Neville, Rembrandt n'intègre pas les indices incriminants par hasard, de manière accidentelle et sans en comprendre le sens. Au contraire, il se croit plus malin que ceux qu'il dénonce – en cela, il est peut-être encore plus prétentieux et naïf que Neville. Aussi chaque ombre, chaque détail, chaque geste est minutieusement choisi et intégré au tableau,¹³⁵ sans compter que Rembrandt serait allé jusqu'à se représenter comme celui qui voit et qui révèle le secret que recèle le tableau... Greenaway suggère que ce mystérieux personnage dont on ne discerne que l'œil et une partie de la tête, en plein cœur du tableau, ne serait nul autre que Rembrandt¹³⁶. Rembrandt l'œil qui voit, Rembrandt le révélateur dont la perspicacité du regard de peintre lui permet de démasquer les arnaqueurs et les filous.¹³⁷

3.4 Le film et son langage

¹³⁵ Greenaway (2008, p. X) précise que : « Some have counted fifty-one mysterious or ambiguous or problematic events in the painting. But they are mysterious or ambiguous or problematic if they are not considered to be comprehended as a whole in association with the murder and the conspiracy. *The Night Watch* is Rembrandt's J'Accuse, his indictment of a company of conspirators who commit murder for financial and political advantages. » Aussi, quand le clan Banning Cocq découvre le pot aux roses, leur vengeance sera terrible.

¹³⁶ Ici encore, on peut légitimement penser que Greenaway a repris cette idée de Schama (2003, p. 565) qui écrit:

De ces visages, il y en a un qu'il peignit sûrement gratis. À la vérité ce n'est pas vraiment un visage, c'est plutôt un nez, un chapeau plat et un œil. Ce qu'on voit du nez suggère l'épatement familial de son extrémité. Ce qu'on voit du chapeau suggère le bérêt plat d'un peintre. Ce qu'on voit de l'œil en pleine lumière proclame qu'il s'agit de Rembrandt lui-même, discrètement placé tout en arrière-plan du sublime tumulte qu'il a orchestré, et dont l'œil attentif fixe, par-dessus l'épaule de Vischer, le flot bleu et or du drapeau. C'est plus qu'un clin d'œil, c'est moins qu'une œillade. C'est l'œil du patron.

Pour ce qui est de l'interprétation du tableau, l'hypothèse de Schama ne va pas du tout dans le même sens que Greenaway, preuve qu'à partir des mêmes indices, l'on peut parvenir à des conclusions fort éloignées, voire diamétralement opposées. Schama croit que le tableau : « ne vise pas à célébrer le génie de Rembrandt, mais à illustrer le génie de la cité et des citoyens soldats. Car cette idée, c'est la liberté et la discipline, l'énergie et l'ordre marchant de concert. *La Ronde de nuit* devait donc être de l'idéologie en peinture, mais une idéologie sans aucune ambiguïté, le triomphe de la transparence, autant que la *Concorde dans l'État* avait été l'obscurité portée à son maximum de confusion. Rembrandt changeait de camp, le courtisan du prince devenait le porte-étendard des libertés républicaines. À lui désormais de peindre dans l'exaltation du sentiment de liberté » (2003, p. 552). Là où Schama décèle de l'idéologie et du patriotisme, Greenaway préfère imaginer de la conspiration et du crime. À coup sûr, c'est plus cinématographique.

¹³⁷ Rembrandt's Eyes, pour reprendre le titre original du livre de Schama! Mais à y regarder de plus près, cet « œil de Rembrandt » ne regarde pas en direction de celui qui observe le tableau... Seul le regard de Jacob de Roy croise celui du visiteur. Et c'est justement à de Roy qu'il revient de révéler le complot dans *Nightwatching*.

Le film se présente comme une succession de tableaux vivants, le plus souvent en larges plans fixes. On y voit surtout des intérieurs, filmés en studio, mais aussi quelques vastes scènes d'extérieur cadrées à la manière des paysages hollandais, en de larges plans avec un horizon très bas. Plusieurs de ces « plans-tableaux », de ces « tableaux vivants », débutent dans l'ombre, voire la noirceur, pour ensuite s'éclairer progressivement jusqu'à montrer le lieu dans lequel l'action se déroule. La lumière révélatrice est partout présente. C'est le cas, par exemple, du second tableau, qui suit immédiatement le prologue exposant cauchemar de Rembrandt (cauchemar que nous identifions comme le « prologue » de la séquence d'exposition du film et sur lequel nous reviendrons longuement), alors que ce dernier discute des qualités des diverses couleurs¹³⁸ avec sa servante Hendrickje, ou encore du tableau suivant tandis que Rembrandt parle avec un groupe de femmes, dont Saskia, attablées dans la salle à manger de sa maison¹³⁹. Chaque fois, la composition, frontale et statique comme une peinture, débute dans la pénombre, avant de s'éclairer progressivement, levant le voile sur l'intimité du peintre¹⁴⁰. Quelques gros plans de visages viennent ponctuer la discussion, rappelant que l'on est au cinéma, pas dans un tableau, ni au théâtre. Malgré quelques travellings calculés, dont certains circulaires, les mouvements de caméra se font rares et le montage, généralement parcimonieux (surtout des alternances champ/contrechamp lors de dialogues). Entre tableau et théâtre filmé, le film tisse lentement sa toile de lumière.

¹³⁸ On retrouve dans ce film de nombreux dialogues sur la matérialité de la peinture. On y reviendra.

¹³⁹ On y discute surtout de condition féminine au XVII^e siècle, ce qui n'est pas sans rappeler certaines considérations profémministes aussi présentes dans *The Draughtsman's Contract*.

¹⁴⁰ Contrairement à Neville dans *The Draughtsman's Contract*, le Rembrandt intime intéresse beaucoup Greenaway. En fait, la vie du peintre est en quelque sorte l'indice ultime permettant à Greenaway d'ancrer son récit de conspiration. Aux nombreuses énigmes que recèle le tableau, Greenaway en ajoute une autre : la vie de l'artiste qui serait, pour lui, une sorte d'« hyper indice » puisque Rembrandt paiera le reste de sa vie pour son audace. Ruiné, démodé, conquis, il perdra en quelques années sa réputation et sa fortune pour avoir voulu dévoiler la vérité. Telle est la théorie greenawayenne. Il est généralement accepté que ce serait plutôt le train de vie fastueux du peintre et ses mauvais investissements (dans l'import-export, mais aussi dans le marché de l'art, Rembrandt étant réputé collectionneur insatiable et grand dépensier), conjugués à la baisse de commandes, qui eurent raison de sa fortune (entre 1642 et 1656, année de sa faillite). Mais pour Greenaway, ceci ne peut justifier cela et il faut chercher ailleurs une explication plus cinématographique, qu'il trouve dans le complot.

3.4.1 Un prologue prémonitoire

Attardons-nous au premier de ces tableaux, le prologue de la séquence d'ouverture, qui se présente tel un « lever de rideau, un flash de coup de feu (qui) troue le noir de l'écran, une voie (qui) se dessine à travers l'ombre » (O'Neill 2008, p. 32). Scrutons-le attentivement, car il semble receler bien des indices. Peut-être contient-il déjà tout le film? Prenons donc le temps qu'il faut d'en observer chacun des détails, à la manière de Neville décrivant par le menu le tableau de Zick à Mme Herbert.

D'abord, le générique, pictural, fait alterner gros plans de *La Ronde de nuit* de Rembrandt – la première image est celle d'un œil qui se détache d'un fond sombre – et informations techniques ; puis apparaît le titre du film, en blanc sur fond sombre, suivi d'un lent travelling latéral mécanique de gauche à droite sur le tableau, tandis que se succèdent les informations relatives à la distribution. Tout du long, le titre reste visible, en transparence : *Nightwatching*, en lettres calligraphiées¹⁴¹.

Le récit débute par une série d'images furtives, arrachées à la nuit du titre, qui pose d'emblée le ton du film, mystérieux et dramatique. L'écran au noir est lacéré d'éclairs lumineux, tels des coups de couteau fendant la nuit.¹⁴² On se retrouve au cœur d'un tableau baroque dans la pure tradition du ténébrisme caravagesque. Viennent immédiatement à l'esprit des images puissantes et indélébiles, comme *L'Arrestation du Christ au jardin des Oliviers* du Caravage et, cela va de

¹⁴¹ Déjà, rien que ce choix de police de caractère renvoie à *The Draughtsman's Contract*. Au rouge du premier répond la blancheur virginale du second, comme pour nous prévenir que, cette fois, le peintre ne mourra pas (le crime restera blanc).

¹⁴² Serait-ce une référence du cinéaste à l'attaque dont le tableau fut victime en 1973?

soi, *L'Aveuglement de Samson* de Rembrandt (ill. 8 et 10 en annexe). Le film prendra racine dans cet univers de drame et de danger. On est d'entrée de jeu avisés ; on n'est jamais tout à fait au clair avec un peintre comme Rembrandt¹⁴³.

La scène se déroule au cœur de la nuit. Elle illustre un cauchemar de Rembrandt. Le titre de cette séquence est évocateur : l'obscurité peinte! De quoi pourrait bien rêver le maître du *chiaroscuro*, le peintre de la nuit, sinon d'obscurité peinte? Le monde comme un tableau qui jaillit de l'obscurité, de l'imaginaire sombre et chaotique du peintre visionnaire. Au cœur de la nuit, l'obscurité le hante, comme elle hante l'écran qui ne parvient pas à s'en extirper. Quelques flambeaux dont on ne distingue pas bien le porteur déchirent la noirceur, dans un geste sonore. La rumeur envahit peu à peu l'espace¹⁴⁴. On devine ici et là des ombres humaines, un cheval qui traverse le cadre au galop, laissant entrevoir un furtif instant sa croupe luisante. Dans cette inquiétante mise en scène théâtrale (de l'univers pictural, on passe au théâtre), un grand lit à baldaquin aux blanches courtines apparaît tout à coup, éclairé de devant. La caméra s'approche (lent travelling avant, qui fait passer l'image dans le cinématographique), l'éclairage va et vient tel un battement de paupières rapide et nerveux. Un battement de cœur. Une impulsion. Sans repères, l'œil du spectateur cherche à discerner des éléments auxquels s'accrocher dans cette nuit inquiétante. Mais tout n'est que lumière furtive, impermanence.

Le lit réapparaît en plan moyen; il semble maintenant éclairé de l'intérieur et l'on y distingue un corps étendu. Encadré de sombres rideaux, ce lit se dresse au centre d'une scène dénudée. On est bien au théâtre et l'on assiste à un spectacle vivant. On pense à *Baby of Mâcon*, dont les images

¹⁴³ Pour reprendre le mot de Horst Gerson.

¹⁴⁴ Le souvenir que nous gardons du visionnement en salle de ce film est celui d'un environnement sonore immersif, comme si l'on se retrouvait au cœur de la scène, enveloppé par le son.

reviennent en mémoire. L'écran est sombre, à l'exception de ce lit en clair sur fond obscur. La caméra est en légère contre-plongée ; elle tire profit de la noirceur pour se rapprocher ou s'éloigner en une succession de plans courts et saccadés. D'emblée, peinture, théâtre et cinéma se fondent, se confondent afin d'incarner cette angoisse vespérale.

Sur cette scène sombre et dénudée, un cavalier fait brusquement irruption dans le lit du dormeur. Celui-ci s'agite et les deux silhouettes entreprennent un combat, en forme d'ombres chinoises. Devant ces ombres jaillissent, à la lueur de flambeaux, d'autres ombres qui obstruent partiellement le champ de vision : une forme humaine, un cheval, un cavalier sur sa monture, etc. Frappé à la tête, le dormeur est éjecté du lit. La rumeur monte à travers ces bribes d'images stroboscopiques se succédant tels de violents éclairs.

Dans un brusque geste sonore, le cavalier ouvre les courtines et se tient, fier et droit, dans leur ouverture béante, tandis que l'homme expulsé se relève. Titubant, il revient vers le lit, mais le cavalier lui empoigne la tête et lui assène un coup de pied en plein visage, le précipitant à nouveau au sol. La rumeur s'amplifie. Dans un éclair apparaît le visage d'un homme au teint pâle et aux longs cheveux roux (on le saura plus tard, c'est Clement von Torque, et le cavalier qui a attaqué le dormeur, son oncle Floris). Il tient un flambeau, mais son image furtive s'estompe. Tout est fugace, une image en chasse une autre, à son tour effacée par la suivante.

Venu du fond de la scène, un groupe d'hommes traverse le lit et se dirige vers le dormeur gisant au sol, l'empoigne. Un roulement de tambour (musique militaire) se fait entendre. Une foule de badauds sortie de nulle part envahit l'espace de la scène, comme si l'on était tout à coup dans une rue grouillante de gens. L'impression de cauchemar s'affirme en gommant les données spatiales

et le peu que l'on croyait savoir – la scène semblait se dérouler jusque-là dans un intérieur, probablement la chambre de ce pauvre bougre que l'on roue de coups – n'est plus. Des formes menaçantes arrivent de toutes parts, tandis que la rumeur devient clameur. On distingue bientôt quelques mots : « Barbouilleur! Fornicateur! Voleur d'enfants. Sale vieillard! ». On arrache à l'homme ses vêtements, le roue de coups. Nu, il chancelle, tombe, tente de se relever, roule par terre. La foule l'attaque et semble se disputer ses vêtements (comme le firent les soldats du Christ en croix). Le roulement de tambour¹⁴⁵ se fait toujours entendre et une voix masculine crie distinctement : « Qu'on lui arrache les yeux! Qu'on lui perce les yeux! »

Puis, aussi abruptement qu'ils étaient venus, les badauds disparaissent. Ne restent que le lit et l'homme, qui occupent désormais tout l'espace de la scène. Il tente de se lever et entame un monologue. L'image le cadre en plan semi-rapproché tandis qu'il dit : « Je ne vois plus! Je ne vois plus! Foutre! Où est la lumière? Je suis aveugle, aveugle ». Il se lève, regarde vers le ciel et reprend : « Je suis aveugle! Mes yeux, mes yeux! » Il porte les mains au visage, avant de monter à tâtons les marches menant au lit surélevé, tel un enfant qui peine à se tenir debout. Il se tourne vers l'écran et se remet à gémir : « Ouvre les yeux, pauvre fou. » Il enroule maladroitement un morceau de tissus autour de ses hanches, s'assoit sur le bord du lit tel un Christ de douleurs. La rumeur reprend au loin, et l'on distingue des voix d'hommes qui demandent : « Qui est-ce qui crie? C'est un aveugle qui crie! » L'homme, assis sur le bord du lit, murmure : « L'obscurité peinte, des lieues et des lieues... » La rumeur reprend : « Ouvre les yeux, pauvre fou! » Mais l'homme reprend sa litanie : « Des lieues et des lieues d'obscurité peinte, traversée de spasmes de

¹⁴⁵ On le saura bien plus tard, à la 90^e minute du film, la trame sonore de ce cauchemar est en fait une prémonition du son du tableau lorsque Rembrandt le présentera pour la première fois à ses commissionnaires, séquence qui constitue le nœud du film et à laquelle le prologue fait sans cesse allusion. Ainsi, d'entrée de jeu, Greenaway pose tous les éléments-clés de son intrigue dans cette scène cauchemardesque. Les mêmes images et sons reviendront à la fin du film. Cette pliure esthétique, on s'en souvient, était un procédé déjà à l'œuvre dans **The Draughtsman's Contract**.

lumière... » La lumière vacille et le visage de l'homme, jusque-là dans la pénombre, s'éclaire. C'est Rembrandt. Agitant la main droite et hochant la tête dans un geste de négation, il ajoute : « Si tu as de la chance! » La rumeur reste perceptible au loin, tandis que la lumière décline : « Ouvre les yeux, pauvre fou! » Un cri d'enfant laisse place au silence. L'homme, apaisé, reprend : « Des lieues et des lieues et des lieux d'obscurité peinte. Le vide. Le silence. » Tandis qu'il prononce ces mots, l'écran devient noir (fondu au noir) et le reste un moment. Re-fondu, du sombre au clair cette fois. Le second tableau apparaît; il montre l'homme assis au bord du lit avec, à sa droite, une jeune femme qui se tient debout, de $\frac{3}{4}$. C'est Hendrickje, la servante de Rembrandt, qui le regarde et lui demande, inquiète : « Vous allez bien? » Rembrandt ouvre les yeux, se lève, hagard et nu, sert la jeune femme dans ses bras en s'exclamant : « Oh! Oh! Dieu! Ce n'était qu'un cauchemar. Je suis réveillé, n'est-ce pas? Je regardais la nuit¹⁴⁶, je l'observais. J'ai vu la nuit. Je regardais dans l'obscurité, l'obscurité sans fin. J'ai scruté les ténèbres, comme la sentinelle qui fait sa ronde de nuit. » Hendrickje lui répond : « Ce n'était qu'un rêve. » Rembrandt de continuer : « Je suis aveugle. Ai-je l'air d'être aveugle? »

De cette description, il ressort clairement que *Nightwatching* débute comme *The Draughtsman's Contract* se terminait, c'est-à-dire par l'aveuglement du peintre. Réel dans le premier film (Neville est aveuglé, puis tué), rêvé dans le second (Rembrandt ne fait que cauchemarder et on le découvre dès l'apparition d'Hendrickje). Dans ce prologue en deux tableaux¹⁴⁷ qui pose le ton, mystérieux, étrange et inquiétant du film, peinture, théâtre et cinéma entament un complexe

¹⁴⁶ I was Nightwatching, du titre du film.

¹⁴⁷ Cette séquence d'exposition – ou incipit – est en effet composée de deux tableaux, soit un prologue (tableau n° 1) que l'on pourrait intituler « L'obscurité peinte », suivie d'un second tableau exposant le dialogue entre Rembrandt et Hendrickje qui vient éclairer le prologue, le « mettre en récit » ou « en forme ». Cette séquence d'ouverture, on le verra, fait écho à la fin du film et éclaire celui-ci tout entier. La composition de cette ouverture bipartite est en tous points similaire à celle de *The Draughtsman's Contract*. Dans les deux cas, le prologue expose un certain nombre d'éléments qui sont autant de pistes pour l'interprétation du film.

« dialogue à trois », une triartialité, qui n'aura de cesse d'être exploré, visité et revisité dans chacune des onze séquences de ce film divisé en une soixantaine de « tableaux vivants »¹⁴⁸. À l'éclairage caravagesque répond une mise en scène théâtrale dépouillée, servie par un cadrage frontal et une caméra le plus souvent fixe mettant en valeur l'image et le texte. Dans chacun de ces tableaux vivants, l'image apparaît d'emblée telle une peinture, statique et bidimensionnelle. Le recours au théâtre lui apporte une profondeur, visuelle et sonore (l'image devient tridimensionnelle et dans cet espace en profondeur se déploie le son), tout en affirmant, par sa facture foncièrement non réaliste, son caractère factice. Jamais ce film ne prétendra être autre chose qu'une représentation, jamais l'on ne tentera de mystifier le spectateur en lui imposant une image opaque niant sa nature de simulacre du monde, et ce même si le jeu des acteurs – en particulier celui de Martin Freeman en Rembrandt - est très réaliste, naturel au sens contemporain du terme. Les mouvements de caméra et le montage, rares mais judicieux, finiront de peaufiner cet univers pour en affirmer le caractère cinématographique. Ainsi, d'un mode de représentation à l'autre se construit une narration qui fonctionne par flashes, par rappels. D'un plan à l'autre, le spectateur finira par déceler la vue d'ensemble et comprendra ce que Rembrandt a voulu mettre en lumière dans son célèbre tableau. Rembrandt le dessinateur, Rembrandt le graveur, Rembrandt l'homme de théâtre, Rembrandt le peintre de lumière...

¹⁴⁸ Les « tableaux vivants » sont des tableaux recomposés dans le cadre d'une scène théâtrale ou d'un film et qui rendent ainsi « vivants » les tableaux « statiques » qu'ils reproduisent. Bonitzer (1985, p. 30 et suivantes) utilise cette notion – qu'il désigne au cinéma comme plan-tableau - à propos de *Passion* de Godard dans lequel « les grands tableaux romantiques ou baroques, reconstitués partiellement ou sous forme de tableaux vivants, sont secoués, traversés, disloqués par des mouvements violents, qui sont ceux de la caméra ou des modèles eux-mêmes». Duarte Mimoso-Ruiz (1994, p. 174) utilise aussi cette notion de tableau vivant quand elle parle de *The Draughtsman's Contract* (voir note 75). Brauwnschweig, de son côté, propose la notion de « tableau-vérité », qui « ne peut rendre compte de la vérité que dans la mesure où c'est le peintre lui-même qui l'ordonne (la met en scène). La mise en scène, ou plus exactement la mise en image (imagination), c'est donc l'ordonnance de la réalité constitutive de la vérité des tableaux. » (p. 41). Dans le film qui nous occupe, il semble s'agir parfois de reconstitutions de tableaux connus, parfois de composition « dans le style » d'un artiste ou d'une période. Dans les deux cas, c'est le peintre (Neville ou Rembrandt) qui ordonne la composition, mais ultimement, c'est le cinéaste (Greenaway).

3.4.2 La vie comme une pièce de théâtre

À la 33^e minute du film¹⁴⁹, on assiste à une représentation au théâtre d'Amsterdam¹⁵⁰. Cette séquence s'insère tout juste après la seconde scène de « nightwatching » ou « veille de nuit », alors que la jeune Marieke suggère à Rembrandt que l'orphelinat où elle vit avec sa sœur est en fait une réserve de main-d'œuvre féminine à bon marché, où l'on peut recruter des domestiques autant que des prostituées. Et que son géniteur, Rombout Kemp, peut l'autoriser à aller avec des hommes... et pourrait s'adonner lui-même à des pratiques douteuses avec ses pensionnaires¹⁵¹.

Le thème de la prostitution juvénile et de l'inceste, l'un des « crimes » dénoncés par Rembrandt dans son tableau, est ainsi abordé par le truchement de la représentation théâtrale à laquelle assistent Rembrandt¹⁵², en compagnie quelques amis et personnes de sa maison, mais aussi le capitaine Banning Cocq et son entourage – dont son lieutenant Willem Van Ruytenburgh –, de même que Rombout Kemp, au milieu d'un groupe d'orphelines. Rembrandt semble s'y divertir tout en dessinant¹⁵³ Saskia, pâle et souffrante, apparaît mal à l'aise, Banning Cocq et les siens rient grassement en compagnie d'une putain, tandis que Kemp semble préoccupé, quasiment

¹⁴⁹ 10^e tableau, à 33m45.

¹⁵⁰ C'est ce qu'indique le scénario du film, p. 47. La présence d'arbres soufflés par le vent laisse à penser que la représentation a lieu sur une scène à ciel ouvert, comme c'était encore l'usage à cette époque. La scène, exiguë, est flanquée de deux ou trois rangées de gradins en bois répartis sur trois côtés. Ce même décor reviendra plus loin dans le film, à la lumière du jour cette fois, ce qui permettra de distinguer que la scène est en fait une variation de la *skene* grecque (un plateau scénique adossé à un mur de fond ouvert en son centre grâce à un arc en plein cintre flanqué de deux colonnes engagées). Il semble qu'il était plus fréquent, à l'époque, que les représentations aient lieu avant la tombée de la nuit dans ces théâtres ouverts. Pour les besoins de la cause (ténébriste), Greenaway a plutôt choisi une représentation nocturne éclairée par la lumière artificielle. Voir entre autres Fluchère.

¹⁵¹ La figure de Marieke, espèce d'ange venu de la nuit qui joue les *admonesteurs*, est une belle invention de Greenaway. C'est elle qui guide à Rembrandt veillant la nuit, « nightwatching ». C'est elle en fait qui tire les ficelles et le guide dans les dédales de cette conspiration à laquelle sont liés les plus éminents citoyens d'Amsterdam. Elle est la main qui guide l'artiste et lui révèle toute la laideur du beau monde (ne lui demande-t-il pas, lors de leur première rencontre, si elle est un ange, un ange de la mort?). Elle incarne l'innocence et la pureté dans un monde glauque et finira par se suicider en se jetant d'un toit, comme sa mère avant elle.

¹⁵² La pièce ici jouée – et citée – est *Domage que ce soit une putain* (1633) de John Ford (Cf. Greenaway 2006, p. 47), pièce dont les thèmes centraux sont justement l'inceste et la prostitution.

¹⁵³ Greenaway illustre ainsi les liens, soulignés par certains historiens, de Rembrandt avec le théâtre d'Amsterdam dont nous avons déjà discuté. Ainsi, de Rembrandt qui dessine au théâtre à Rembrandt « metteur en scène », le pas sera d'autant plus facile à franchir!

hypnotisé par ce qui se passe sur scène. Ce que note Rembrandt – l’œil qui voit – jetant de temps à autre un regard dans sa direction. Le Tout-Amsterdam est présent et tout ce beau monde s’observe en catimini. À l’évidence, une intrigue se trame dans l’assistance autant que sur scène, ce que le spectateur perçoit grâce au montage cinématographique.

Rappelant certaines scènes de théâtre en peinture (notamment les tableaux de Watteau¹⁵⁴ illustrant la Commedia dell’arte, voir ill. 11 en annexe), le champ montre les trois acteurs – un homme debout et deux jeunes femmes assises – sur scène, dans un décor classique ; ils prennent place dans un espace exigü, entre deux colonnes à l’antique surmontées d’un arc en plein cintre. Grâce à un montage de treize plans montrant une succession de champs et de contrechamps, on voit, en alternance avec les comédiens, les trois groupes de spectateurs répartis sur deux ou trois rangées. Le tout sur un fond noir avec un éclairage en clair-obscur faisant ressortir les personnages. L’acteur (Bloomfeld), debout à gauche de la scène, déclamant son texte, termine sa tirade en lançant un verre d’eau au visage de l’une des jeunes femmes assises sous l’arc, la traitant de putain. À ces mots montent les murmures outrés de l’assistance et l’on voit successivement chacun des trois groupes réagissant à cette déclaration. Kemp semble particulièrement affecté par ce qu’il vient d’entendre. La scène se termine par une adresse à l’auditoire (et à nous, spectateurs du film) où l’acteur conclut : « Soyez témoin de ce qu’il en coûte de se déshonorer. »¹⁵⁵

¹⁵⁴ À cause de son sujet autant que de son titre, il est impossible ici de ne pas faire un lien entre *Nightwatching et Ce que mes yeux ont vu* de Laurent de Barthillat, film lui aussi sorti en 2007. Dans ce film présenté comme « Le mystère Watteau », une jeune étudiante en histoire de l’art (Sylvie Testud) cherche à déchiffrer l’œuvre du peintre et son rapport avec une actrice de théâtre dont il aurait été amoureux et aurait représenté la physionomie dans divers tableaux. À l’étudiante qui scrute le passé, Greenaway a préféré le peintre comme révélateur de son propre mystère.

¹⁵⁵ Ainsi, non seulement Greenaway a-t-il recours à la théâtralité pour construire la plupart de ses séquences, et à la représentation théâtrale comme moteur sémantique dans celle-ci, il fait ici clairement appel à la culture théâtrale – théâtre anglais au XVII^e siècle, comme dans *The Draughtsman’s Contract* – du spectateur pour construire son propos, dans une véritable mise en abîme du sujet. Voir Cottagnies.

Cette séquence au cours de laquelle le cinéma prend franchement le relais du théâtre afin de montrer ce que l'on ne voit guère à la scène (c'est-à-dire le contrechamp, dans lequel se trouve l'auditoire de la pièce autant que les spectateurs du film, qui vient ici briser l'idée du quatrième mur¹⁵⁶) est un bel exemple de dialogue entre le théâtral et le cinématographique opéré par Greenaway. Le théâtre devient ici révélateur de la vie dans ses faux semblants et sa théâtralité. Ainsi, l'effet de vérité ne reposerait pas seulement dans le revirement cinématographique vers le contrechamp, mais aussi dans la dimension allégorique de la représentation théâtrale.

Un peu plus avant dans le film (17^e tableau à la 51^e minute), cette même composition (une scène frontale avec un arc en plein cintre, flanqué de deux colonnes, qui ouvre une percée au centre du plan) revient tandis que Rembrandt se rend à la boutique d'Egremont et y croise l'acteur Bloomfeld qui tente de se faire passer pour le propriétaire des lieux. En trois plans (deux fois la même vue intérieure de la boutique, en plan large et sombre avec une percée claire au centre qui ouvre sur la rue, encadrant un gros plan du visage de Rembrandt en clair-obscur), on expose par le dialogue le caractère factice de la société néerlandaise et le travail de metteur en scène du peintre. Le dialogue entre Rembrandt et Bloomfeld porte justement sur les apparences.

Rembrandt : Les apparences sont souvent trompeuses, Bloomfeld. Je veux dire, dois-je faire le portrait de Bloomfeld le marchand de fleurs? Bloomfeld le comédien? Bloomfeld le prétendu soldat? Ou en tant que prétendu Egremont?

Bloomfeld, sur le même ton déclamatoire qu'au théâtre : Faites comme vous en avez l'habitude, Rembrandt. Vos peintures regorgent de comédiens qui posent, secs et raides comme des troncs de souches (rire de

¹⁵⁶ Nous nous rallions ici à la proposition d'Amengual qui suggère que, « l'objectivité théâtrale pouvant être définie comme l'impossibilité absolue du contrechamp » (Hamon-Sirejols, Gerstenkorn et Gardies, p.40). C'est là une technique largement utilisée dans la Commedia dell'arte.

Rembrandt). Et comme tous les comédiens (tandis qu'il parle, Bloomfeld retire sa fausse moustache et la pose sur le visage de Rembrandt), vous-même passez votre temps devant la glace à vous étudier (référence ici aux très nombreux autoportraits de Rembrandt). Le monde est une scène de théâtre, n'est-ce pas Rembrandt? (Il lui tend un miroir afin que Rembrandt s'y regarde). Allez-vous tous nous mettre en scène dans votre peinture?

La même composition de l'image revient au moment où les miliciens fomentent leur vengeance. Ils sont alors placés devant le décor du théâtre et discutent à la lumière du jour de ce qu'ils doivent faire pour précipiter la chute de Rembrandt¹⁵⁷. Détruire son tableau? Faire comme si de rien n'était et laisser passer la tempête? Prétendre qu'il n'y a rien à voir sinon un groupe de miliciens et compter sur le temps pour étouffer l'affront sans coup férir? À la fin de l'extrait, tous s'écartent et laissent voir, au centre de la scène, sous l'arc, la figure de Geertje, la « solution » qui sera utilisée pour compromettre le peintre. Se tenant, fière, entre les colonnes de cette scène, elle est ainsi associée par le spectateur à la putain de la pièce de Ford recevant un verre en plein visage¹⁵⁸.

Tout au long du film, et bien que chaque tableau, chaque scène soient imprégnés de picturalité, on ne voit que rarement des tableaux, sauf quelques détails des portraits de milices exposés au *Kloveniersdoelen* quand Rembrandt le visite et commente les tableaux des autres peintres – on les reverra à la fin, quand de Roy fait à Rembrandt son monologue sur la théâtralité de son tableau (voir plus loin dans le texte). Si l'on voit le peintre dans son atelier travaillant à certaines compositions reconnaissables (par exemple, au moment de la naissance de Titus, il travaille sur

¹⁵⁷ La composition ici retenue par Greenaway semble une réminiscence de *L'École d'Athènes* de Raphaël ou encore de son *Mariage de la Vierge* influencée par Le Pérugin.

¹⁵⁸ L'on voit cette même structure en arc plein cintre au fond de *La Ronde de nuit*, ce qui suggère encore une fois que l'on est dans un univers théâtral, dans une pure représentation. Cet arc, rappelons-le, a été associé par certains historiens - et par Greenaway - à une architecture temporaire – un arc de triomphe à l'antique – qui aurait été mise en place lors du défilé de Marie de Médicis dans les rues d'Amsterdam en 1638.

une crucifixion), on ne voit guère de tableaux de celui-ci. Et il faudra attendre à la quatre-vingt-dixième minute avant de voir apparaître le tableau du titre. On en parle, on le commente, on le regarde, mais le spectateur ne peut le voir. Rembrandt et ses « trois femmes » (Saskia, Geertje et Hendrickje) sont même montrés face à l'écran, regardant en direction de l'espace du spectateur, tandis qu'ils commentent le tableau. Mettant en suspend l'horizon d'attente du spectateur, Greenaway lui refuse de voir ce qu'il connaît assurément – le tableau – pour mieux le préparer à voir ce qu'il veut lui montrer : la conspiration représentée dans le tableau. Ce qui, paradoxalement, n'empêchera pas le spectateur d'avoir l'impression, tout au long du film, d'assister à la création « en direct » de cette œuvre.

3.4.3 Le nœud de l'intrigue ou quand tout bascule pour le peintre

Le récit bascule à la quatre-vingt-dixième minute du film, alors que l'on découvre enfin le tableau. En quelques minutes à peine, le renversement s'opère tandis que Rembrandt, dans sa vanité et son arrogance, dévoile enfin son tableau à ses commanditaires. Toute la scène est filmée dans une alternance de champs et de contrechamps montrant d'abord (plan 1 ou champ) Rembrandt et douze de ses hommes – ses apôtres – sur une scène, face à la caméra, alignée en rang d'oignons comme dans un portrait de milice traditionnel. Derrière eux, le tableau caché sous un drap que deux hommes s'affairent à lever pour le faire apparaître. On montre en gros plan (plan 2) l'œil au centre de la composition – l'œil de Rembrandt –, puis le tableau tout entier est dévoilé par un travelling arrière. La réaction des miliciens est ensuite exposée (3^e plan, soit le contrechamp du plan 1, dont il faut noter qu'il est disposé dans la composition exacte du tableau, comme si c'était le miroir de celui-ci¹⁵⁹), avant que l'on ne revienne au groupe de Rembrandt qui

¹⁵⁹ Tableau dans l'image filmique et composition du tableau reprise par les acteurs. Puisqu'il montre le groupe de Banning Cocq en second, Greenaway le présente comme la réplique du tableau et non le contraire, exemplifiant ainsi

dit (à partir d'ici, toute la séquence montre en alternance le groupe peint – le champ – et celui de Banning Cocq – le contrechamp – alternance qui est entrecoupée de quelques gros plans du tableau servant essentiellement à illustrer le dialogue dans un montage cinématographique des plus classiques) : « N'est-il pas singulier, n'est-ce pas, messieurs, que les tableaux soient toujours silencieux? Pourtant, nous pouvons donner à cette peinture, à cette toile, cette image, un son » (tandis que Rembrandt parle, on voit le tableau et la trame sonore que l'on peut imaginer être la sienne se fait entendre, laquelle rappelle grandement celle du prologue). Le groupe de Banning Cocq semble amusé de la situation. Rembrandt lève le bras droit ; on voit alors son visage en gros plan qui dit : « Ordre de départ de la milice, 5^e compagnie des arquebusiers d'Amsterdam. Mais cette toile bien sûr a également un autre son. » Les hommes de Rembrandt se déplacent sur la scène et un arquebusier vient se placer à droite du peintre. Rembrandt reprend : « Prêt. En joue. Feu » L'arquebusier tire au-dessus des têtes des commettants qui s'affolent. Rembrandt continue : « Ce tableau et moi-même, messieurs, vous accusons d'être responsables du son le plus assourdissant de cette image : un tir d'arquebuse! » On voit en plan rapproché le groupe central du tableau – Banning Cocq, Van Ruytenburgh et, derrière eux, Jongkind – suivi d'un zoom in sur le canon fumant de l'arquebuse à gauche de la tête de Van Ruytenburgh. Et Rembrandt d'ajouter : « Où la balle a-t-elle fini sa course? Messieurs, je vous accuse haut et fort de meurtre! »

À partir de ces mots soulignés par un violon strident, le ton change diamétralement. Les commissionnaires se mettent à parler les uns par-dessus les autres et à pester contre le peintre et

le caractère de re-présentation de ce groupe et de son film tout entier. Ce sont en effet des acteurs qui prennent la pose pour recréer un tableau que Greenaway met en scène (ici littéralement puisque le tableau est montré dressé sur une scène, comme s'il était le décor d'une pièce de théâtre). Greenaway, on le voit, va loin dans sa mise en abîme de l'œuvre de Rembrandt.

son tableau. Van Ruytenburgh dit : « Eh bien ! En voilà une arrogance, espèce de sale foutu barbouilleur présomptueux ! » On entend : « Qu'il aille au diable ! », « Ça va vous coûter cher » puis Banning Cocq ajoute : « Rembrandt, c'est absurde ! Vous aviez accepté le contrat, nous aussi. Vous ne manquez pas de culot. » D'autres hommes ajoutent : « Vous êtes allé trop loin, tant pis pour vous » ou encore « Vous n'avez pas respecté les termes du contrat. Dix-huit membres de cette guilde vous ont donné beaucoup d'argent pour que vous les représentiez honorablement dans un digne portrait de groupe », etc., etc. Au terme de ce brouhaha monté en alternance champ/contrechamp, Van Ruytenburgh s'écrie : « Je propose qu'on foute le feu à cette fichue saleté » tandis que l'on voit à l'écran le visage inquiet de Rembrandt. Van Ruytenburgh ajoute : « Vous l'avez cherché, barbouilleur, c'en est fini de votre réputation ! »

Dans cette séquence qui débute telle une mise en scène de théâtre composée autour d'un tableau, le montage – le cinématographique – prend rapidement le relais pour imposer le cinéma comme médium narratif. Par l'alternance de champs et de contrechamps et l'utilisation du hors champ sonore, le cinématographique prend le relais du pictural et du théâtral qui dominaient les premières images de la scène. Le cinéma remédie la peinture et le théâtre en imposant sa médiation spécifique ; ce faisant, il fait basculer le récit, comme c'était le cas dans *The Draughtsman's Contract* au moment où Mme Talmann faisait son discours à Neville. D'accusateur, Rembrandt devient le persécuté. Il perd le contrôle et le pouvoir qu'il croyait posséder pour avoir voulu en faire étalage auprès de ceux qu'il accuse. L'avertissement « Ouvre les yeux, pauvre fou » du prologue revient tout à coup au spectateur. Aveuglé par sa vanité, Rembrandt a fait fi du respect des termes du contrat. Il a oublié la place qui est la sienne dans cette société, celle d'un serviteur des riches et des nantis qui ont recours à son talent pour faire étalage de leur richesse et de leur gloire. Ouvre les yeux, pauvre fou, tu ne seras jamais que le fils

d'un meunier de Leyde, semble dire cette scène, et tu n'auras jamais raison d'eux. La scène suivante le confirme, quand Jacob de Roy décrit à Rembrandt ce qu'il lit dans ce tableau « Voyons cela, monsieur le peintre, cette charmante toile, que nous dit-elle? ». De Roy expose alors par le menu à Rembrandt ce que ce dernier a mis dans son tableau, comme Mme Talmann l'avait fait dans *The Draughtsman's Contract* avec les indices cachés dans les dessins de Neville. Si, contrairement à Neville, Rembrandt a inséré ces éléments en toute conscience, en connaissance de cause, il semble qu'il n'avait pas pressenti les conséquences que cela aurait. Plus volontaire, mais tout aussi naïf que Neville, Rembrandt est bien lui aussi un marginal, un étranger. Et il en paiera le prix! Pas de sa vie, comme le dessinateur anglais, mais de sa réputation et de sa carrière florissante. Dans cette scène pivot, le cinématographique prend le relais du pictural et du théâtral pour exposer, dans sa propre médiation, le nœud de l'affaire et montrer la vérité du drame qui se joue sous nos yeux.

3.4.4 Théâtre, peinture et arts de la représentation

Dans ce film, il semble que le pictural engendre surtout le plan fixe et bidimensionnel emblématique de l'esthétique de Greenaway. Le théâtral, lui, permet non seulement de creuser l'espace, mais d'y intégrer une dimension sonore qui faisait défaut à *The Draughtsman's Contract*. C'est en effet du fond de la scène qui viendra la rumeur du tableau. Ainsi, par « la sonorisation » du pictural grâce au théâtral, Greenaway semble être parvenu à résoudre le problème, discuté à même le dialogue de *The Draughtsman's Contract*, de l'impossibilité pour le peintre de représenter le son, de rendre le son en peinture¹⁶⁰. Tout du long du film, de même que

¹⁶⁰ Ce qu'il expose dans *Rembrandt's J'Accuse!...*, un docu-fiction sur le complot, genre de « remake et remix du film *La Ronde de nuit*. Grâce à l'apparition du cinéaste déguisé en Hollandais, à sa mise en mouvement et l'insonorisation du tableau, la réalisation entérine une équation triple entre fiction et document, original et copie, peinture et film » (O'Neill 2010, p. 120). Comme il le fait grâce à la triple remédiation peinture/théâtre/cinéma dans

dans le livre publié lors de la présentation de l'installation audiovisuelle réalisée en 2006 pour le Rijksmuseum, Greenaway invite le spectateur à écouter la rumeur émanant du tableau, ce que sa trame sonore a à révéler¹⁶¹. Par le recours au théâtre, Greenaway parvient à faire entendre cette rumeur et ce sont les bruits de fond du tableau qui racontent une histoire, celle d'une conspiration et d'un meurtre. Cela rejoint partiellement ce que Svetlana Alpers disait à propos de la perception que Rembrandt avait de ses contemporains et de leur rapport au visible : « Il contestait leur confiance en la visibilité, c'est-à-dire l'idée que le monde et ses textes étaient connus par les yeux [privilege qu'il accorde au sens de l'ouïe]. Dans un nombre extraordinaire d'œuvres, il étudie l'interaction entre l'orateur et l'auditeur. » En n'en pas douter, Greenaway connaît bien son Rembrandt.

On retrouve dans ce film divers processus d'importation du théâtre vers le cinéma utilisés de manière récurrente par Greenaway dans ses installations autant que dans ses films. On a déjà abordé la question de la théâtralité de la mise en scène et de la présence du théâtre comme art de la représentation, dans *The Draughtsman's Contract* autant que dans *Nightwatching*. Un autre processus théâtral utilisé à répétition par Greenaway est l'adresse à la caméra (adresse au

Nightwatching. Dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi de ne pas développer la question du son, bien que cela soit assurément pertinent dans le contexte d'une étude interartiale. Nous nous sommes limitée aux dimensions visuelles de la peinture, du théâtre et du cinéma, qui nous sont semblés les plus pertinentes, en plus d'être celles pour lesquelles nous avons une certaine expertise. L'analyse du son dans les films de Greenaway, en particulier la musique, pourrait faire l'objet d'un mémoire entier tant il y aurait à dire, mais ce domaine nous est étranger. À ce sujet, voir Nasta.

¹⁶¹ Non seulement Rembrandt, dans la scène de la « Révélation du tableau à ses commissionnaires mêmes » nous invite-t-il à écouter le tableau, mais Greenaway réitère cette invitation dans le catalogue publié lors de l'exposition au Rijksmuseum. « We should listen too to the soundtrack of the painting. Amongst all the hullabaloo, the dogs barking, the drummer drumming, the clattering of thirteenth pikes, the harrowing of Banning Cocq, the loudest sound is of a musket shoot. You can see the flame of the firing, bursting forth behind the head of the foreground shining figure in yellow [...] Where did the bullet go? We should investigate, and when we do, in the end, with a little ingenious adventuring, we can plainly see the whole gaudy endeavour of this painting of Rembrandt's *The Night Watch* » (Greenaway 2006a, deuxième de couverture).

spectateur) ou regard caméra¹⁶², qui permet de prendre à témoin le spectateur dans un procédé de distanciation. Recyclant une pratique plus largement répandue au théâtre¹⁶³ qu'au cinéma – où le regard caméra reste relativement rare, surtout en fiction –, Greenaway expose celui qui accuse en le faisant s'adresser directement à ceux qui deviennent dès lors témoins de sa démonstration. Cela à dessein puisque le film repose en bonne partie sur la capacité du spectateur à voir et à entendre ce que le film – et le tableau – révèle. C'est par l'observation visuelle que Rembrandt appréhende le monde en tant que peintre – homme de la représentation – ; c'est aussi par elle qu'il révèle la conspiration. Pour ce faire, il s'adresse directement au spectateur par le regard caméra¹⁶⁴ et fait appel à son sens de l'observation et de la déduction en émaillant le tableau – et le film – d'indices, instaurant ainsi une forte « tension entre l'acteur et la caméra, entre la nature du jeu et l'artifice du cadrage de l'image » (Lafleur, p. 18) que le spectateur perçoit dans toute son artificialité. Dans ce film, c'est Rembrandt qui distille les indices afin de permettre au spectateur de traquer la vérité derrière les masques de la bonne société néerlandaise. Du moins jusqu'à ce que le peintre, imbu de son savoir et de son pouvoir, ne ressente le besoin narcissique de dévoiler son stratagème à ceux-là même qu'il voulait traquer... et court conséquemment à sa perte.

Par ailleurs, le film renvoie explicitement aux conditions matérielles de la représentation picturale et théâtrale dans sa mise en scène et la composition des images (on voit la scène, on est souvent

¹⁶² Rembrandt s'adresse au spectateur à plusieurs reprises dans le film, spécialement pour présenter ses trois femmes : Saskia, Geertje et Hendrickje. D'autres personnages le font parfois, mais cette adresse est surtout le fait de Rembrandt – et à la toute fin, de De Roy – qui sollicite ainsi directement le spectateur. La plupart du temps, ces adresses se font dans des scènes dont la scénographie est très différente du reste du film et qui constituent des interruptions du fil du récit, plaçant le récit en *flashback*, comme si Rembrandt racontait ce qui c'est passé.

¹⁶³ Comme le précise Jacques Gerstenforn (Hamon-Sirejols, Gerstenkorn et Gardies, p. 17), l'adresse directe au public, ou aparté, est une « forme fixe de la dramaturgie classique, procédé comique très en vogue dans la première moitié du XVII^e siècle », et qui, le plus souvent, se fait à l'insu des autres personnages, ce qui n'est pas le cas ici. Cela se fait généralement sous le sceau de la confiance et de la complicité.

¹⁶⁴ Qui, au cinéma, est souvent ressenti « comme une transgression du dispositif [...] alors qu'il n'en va pas de même au théâtre » comme le précise Gerstenforn (Hamon-Sirejols, Gerstenkorn et Gardies, p. 18).

dans du théâtre filmé qui se montre pour ce qu'il est : une représentation théâtrale, ou alors dans un tableau qui s'exhibe comme représentation factice du monde ; on est, pour reprendre l'expression de Bathélemy Amengual, dans une théâtralité de type réaliste « dévoyé » (voir à ce sujet Hamon-Sirejols, Gerstenkorn et Gardies, p.48). En cela, Greenaway se rapproche la démarche de Bergman dans son adaptation cinématographique de *La Flûte enchantée* de Mozart, sous la forme d'un opéra filmé. Les choix de mise en scène opérés ici par Greenaway réactivent en quelque sorte la posture bergmanienne, à propos de laquelle Guillaume Lafleur note :

Ce que nous apprend la proposition bergmanienne est que la représentation relativement fidèle du dispositif scénique, mise en tension avec les effets de montage, contribue à développer un phénomène de distanciation au cinéma. C'est ce que nous appelons la scénographie filmique, produite par un jeu avec l'échelle des plans et par de longs mouvements de caméra, à la limite du plan-séquence. Un tel procédé de mise à distance de la fiction par la caméra se pose en dialogue avec les contraintes de l'espace scénique, puisqu'il partage avec ce dernier des éléments de poétique propres au théâtre classique, soit l'unité de temps, de lieu et d'action (p. 13).

Ce sont là, croyons-nous, des éléments essentiels pour définir, du moins partiellement, la théâtralité de ce film, de même que celle de *The Draughtsman's Contract* : une certaine unité de lieu (le sentiment d'une clôture des lieux, qui n'est pourtant pas incompatible avec l'idée d'une extériorité, hors cadre, à laquelle nous n'avons pas souvent accès), le dépouillement relatif des décors, etc. Cela s'ajoute à la frontalité (manifestée par certains travellings latéraux) et à la profondeur (révélée par certains plans fixes qui appellent à une mise en scène en perspective), au jeu des comédiens, à la centralité des dialogues, à l'importance du son, etc., autant d'éléments constitutifs des deux films dont nous discutons.

Certes, l'on pourra argumenter que Greenaway ne recourt que parcimonieusement aux mouvements de caméra et que l'usage du plan-séquence¹⁶⁵ est moins systématique dans *Nightwatching* qu'il ne l'était dans *The Draughtsman's Contract*, mais l'impression de plan-séquence reste fortement ressentie par le spectateur et l'effet de théâtralité de la mise en scène (malgré le naturel du jeu des acteurs), appuyé par le motif du tableau vivant à partir duquel chaque scène, chaque séquence est minutieusement construite, confère au film un fort effet de mise à distance. Cette distanciation cinématographique, que Lafleur désigne comme « scénographie filmique », permet à Greenaway d'instaurer un espace de réflexion à même le film, un espace dans lequel le film réfléchit, se réfléchit en tant qu'art de la représentation, dans la filiation du théâtre brechtien, ce qui tendrait à conférer à l'utilisation que fait Greenaway de la peinture et du théâtre, une fonction épistémologique. Le travail du peintre et du metteur en scène de théâtre dialogue ainsi avec celui du cinéaste, en plus de se poser comme ce qu'il est au spectateur : l'art de créer par l'image des univers factices. Ce dialogue se fait plus prégnant entre le pictural et le cinématographique, certes, en particulier parce qu'il est ici question d'un peintre¹⁶⁶. Mais la théâtralité de ce film se distille de part en part.

On l'a déjà noté, la dimension de mise en scène ou de théâtralité dans la peinture de Rembrandt est particulièrement présente jusqu'au début des années 1640, alors que, comme le souligne Greenaway :

¹⁶⁵ Comme le suggère Emmanuel Plasseraud, on pourrait qualifier ce type de travelling latéral, souvent en plan-séquence, de *baroque*: « quand Greenaway ou Has s'en [du plan-séquence] servent en de longs travellings latéraux, face à un décor frontal, faisant passer une rangée d'objets au premier plan, comme une énumération interminable, ce qui rappelle une figure littéraire propre aux écrivains baroques, comme Danilo Kis, Jorge Luis Borges ou José Saramago, disant bien la variété incommensurable d'un monde que l'on ne peut énumérer. » (p. 183).

¹⁶⁶ Comme le note Greenaway : « Dans *La Ronde de nuit*, on peut voir l'activité de metteur en scène représentée dans celle du peintre, puisqu'ils organisent tous deux le cadre aussi bien que la lumière » (Ciment 2008, p. 35).

[...] nombre de ses tableaux ont une dimension théâtrale : *Le Viol de Perséphone*, *Le Viol d'Europe*, *Samson aveuglé par les Philistins*. Le film se réfère sans cesse à ce dernier (tableau), bien qu'on ne le voit jamais ; perdre la vue, avoir son œil arraché, ce sont des obsessions effrayantes pour tout le monde, mais plus encore pour un peintre. Quant à la palette chromatique, nous avons bien sûr privilégié le clair-obscur et nous avons même rendu plus sombre l'atmosphère de *La Ronde de nuit* pour l'accorder davantage au monde qui l'entoure. (Ciment 2008, p. 36)¹⁶⁷.

Ce n'est donc pas par hasard que Greenaway a choisi *La Ronde de nuit*, dernier tableau de cette période faste et œuvre la plus connue du peintre, comme motif central et sujet de son film.

À la cent vingt-deuxième minute du film, tandis que l'on déroule la toile avant de la monter sur un faux cadre, on assiste à une longue discussion entre de Roy et Rembrandt sur le caractère théâtral de son tableau, laquelle donne une clé pour interpréter le film. En voici la transcription.

De Roy : Je suis un homme qui se passionne pour le théâtre, comme vous-même je le sais. Je me régale des complots et comploteurs, des énigmes, des silhouettes mystérieuses, des intrigues complexes, des métaphores, des interprétations multiples d'un même événement. Mais pour que j'y croie, j'ai besoin d'un homme de talent, qui sache me présenter la pièce avec esprit, humour et, bien entendu, pour couronner le tout, avec quelque sens du spectacle visuel. Rembrandt, vous avez curieusement voulu être réel. Maintenant, nous savons que c'est impossible. Vous n'avez saisi qu'un instant de théâtre. Vous avez figé l'action d'une scène en costumes. Ils voulaient être en habits, certes, nous le savons, mais vous êtes allé au-delà de leurs désirs, pour vous assurer qu'il serait évident pour tous que nous étions au théâtre, où tout est possible, même de mourir d'amour ! Si on y réfléchit un instant, la tradition des tableaux de milices que vous avez consciencieusement brisée s'inscrivait dans la franchise et l'honnêteté. Les personnes sur la toile pouvaient dire : voyez, nous avons été peints. Nous sommes conscients que nous sommes regardés et nous vous regardons droit dans les yeux pour vous prouver que nous le savons¹⁶⁸. Nous ne sommes pas réels, nous sommes dans le tableau. La situation était claire, c'est celle qu'ils demandaient. Mais cet accord, vous l'avez foulé au pied, Rembrandt, vous avez essayé de faire passer ces

¹⁶⁷ Sur la question de la théâtralité de la peinture aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir en particulier les travaux de Fried et Lamoureux.

¹⁶⁸ Greenaway utilise encore l'adresse au spectateur, par le biais du dialogue cette fois.

gens pour des personnes réelles. Mais ce n'est pas ce qu'ils voulaient, absolument pas! Dans votre tableau ils se pressent, se bousculent et se livrent à des actions concrètes. Ils chargent des arquebuses, donnent des ordres, battent le tambour, courent et aboient. Alors qu'ils ne voulaient que poser, immobiles, et être regardés¹⁶⁹. Me voilà dans mon costume splendide de membre important de ce cercle important. Je vous regarde, vous me regardez; je vous observe, vous m'observez. Mais vous, vous avez fait des personnages qui font semblant de croire qu'ils ne sont pas regardés, ce qui est le propre des comédiens. Un comédien est une personne qui a appris à faire semblant de croire qu'il ne sait pas qu'il est regardé. Donc les gens qui sont dans votre tableau sont tous des comédiens et non des personnes réelles, bien que vous leur fassiez accomplir des actes réels, sauf vous, bien sûr. Car vous saviez très bien ce que vous faisiez, vous dont le petit autoportrait indique que vous saviez que vous êtes observé. Vous nous regardez dans la plus pure tradition de ce genre de tableau avec une admirable conscience de vous-même. Vous vous accordez une position et une importance selon l'ancien style dans un tableau d'un style nouveau qui tente justement de nier cette position et cette importance. Votre tableau, Rembrandt, est une tromperie, une imposture, une duperie, une malhonnêteté, un ramassis de contradictions incongrues indignes d'un homme de votre intelligence. Bien sûr, ils savaient qu'ils étaient peints et vous le savez tout autant qu'eux. Mais que montrez-vous? Ni l'un ni l'autre. Pourquoi feindre? Même sans tenir compte de toutes vos autres maladresses qui viennent confirmer le fait que vous n'avez pas réalisé ce qu'on vous demandait, votre peinture, Rembrandt, est malhonnête, à ce point malhonnête que ce n'est même pas une peinture. Par sa nature même, ce n'est pas une peinture, c'est une mise en scène de théâtre!

Ce long monologue de Roy suggère que le théâtre, pour Greenaway, n'est pas un art parmi d'autres, mais le modèle de toute représentation. Ainsi Rembrandt, comme Greenaway, serait d'abord metteur en scène¹⁷⁰. Un metteur en scène de tableaux composés comme des scénographies théâtrales, voire des mises en scène cinématographiques. Rembrandt « est au même titre qu'un Shakespeare ou un Cervantès un prédécesseur du cinéma. Ils auraient su utiliser toutes les possibilités qu'offre cet art » (Ciment 2008, p. 38). Le Rembrandt de Greenaway se

¹⁶⁹ Pendant ce temps, on voit défiler à l'écran les autres portraits de milice du *Kloveniersdoelen*.

¹⁷⁰ Dans *The Draughtsman's Contract*, on a noté que Neville faisait figure de réalisateur, tandis que Mme Herbert pouvait être associée à un producteur. On aurait envie de dire de Rembrandt qu'il assume à lui seul les deux rôles puisqu'en court de création, il change les termes du contrat et réalise son propre programme, en dépit de la commande qu'on lui a passée.

comporte en effet comme un homme de théâtre ou un homme de cinéma. Il suffit de voir comment il compose et organise l'espace de la toile, ou encore comment il dispose les personnages qu'il a « déguisés » pour s'en convaincre. Dans *La Ronde de nuit* comme dans la plupart de ses tableaux des années 1630, Rembrandt pratique la peinture d'histoire avec un sens du drame et de la grandeur digne des grands maîtres italiens et européens qu'il connaissait grâce à sa collection de tableaux et de gravures. Plus qu'un portrait de groupe, *La Ronde de nuit* est une grande machine théâtrale qui lui permet de se montrer l'égal de ces peintres qu'il admire, de prétendre au titre de Rubens hollandais qu'il ambitionnait. Et de mettre en scène le monde au gré de son imagination. Bref, d'être un *pictor doctus* et non un simple artisan faiseur de tableaux¹⁷¹.

Par ailleurs, la matérialité de la peinture est présente dans le dialogue autant que dans les images. Rembrandt, dès le premier tableau du film, discute des qualités des couleurs avec Hendrickje. Il lui demande comment elle décrirait le rouge à un aveugle (il vient de rêver qu'il était aveugle). En Néerlandaise pragmatique, elle répond que c'est la couleur du sang ; Rembrandt précise que : « Le rouge est épais au toucher. Le rouge est tactile. » Hendrickje ajoute : « Et c'est chaud. Quand il devient froid, il forme une croûte. » Rembrandt de compléter : « Et il s'en dégage quelque chose de douceâtre. » Faisant dialoguer couleurs, mots et sensations, Greenaway ajoute une autre dimension à la peinture, celle du toucher. Continuant avec le jaune, il y adjoint l'odorat, faisant dire à Rembrandt que le jaune est plus lumineux et odorant, c'est comme la pisse qui, à la longue, pue. Greenaway révèle que pour parvenir à cela :

Nous nous sommes inspirés des traités divers sur les couleurs, et de Derrida, avec son exposition « Mémoire d'aveugle » au Louvre, où il développait la notion du moment aveugle : entre celui où l'artiste voit l'objet (ou la personne) et celui où il fixe la toile. Le film devrait être vu

¹⁷¹ Une autre référence à l'*Ut Pictura Poesis*.

par le regard des tableaux. D'où le refus du naturalisme, le besoin d'une transposition. On peut aussi voir Rembrandt comme un peintre des taches sur le linge, des miettes dans l'évier. Après tout, c'était un homme à moitié éduqué, au langage peu châtié, celui d'un fils de meunier. Il ne faut pas oublier cette dimension de l'homme. (Ciment 2008, p. 36).

On le constate à ces quelques exemples, Greenaway utilise l'interartialité pour exposer dans ce film les conditions de la peinture, ainsi que le faisait Jarman dans *Caravaggio*. Mais pour Greenaway, cela ne semble pas constituer une fin en soi. Ce qui semble l'intéresser par-dessus tout, c'est d'exposer les rouages de la représentation, qu'elle soit picturale, théâtrale ou cinématographique, de montrer les conditions de la représentation. Et d'amener le spectateur à réfléchir au pouvoir de l'image.

3.5 L'argent, le sexe, la conspiration et l'art (variations sur les mêmes thèmes)

Les principaux thèmes abordés dans ce film par Greenaway sont une *revisitation* de ceux déjà présents dans *The Draughtsman's Contract* et dans plusieurs autres de ses films¹⁷². En ce qui concerne l'argent, on discute à plusieurs reprises des tarifs et du paiement de la commande, de la négociation du prix à payer par chacun des portraiturés – dont Saskia s'occupe et qui passe de 60 à 100 florins. Alors qu'elle est mourante (26^e tableau à la soixante-douzième minute), Saskia demande à Rembrandt où en est le tableau. Elle a fait venir des notaires pour régler ses affaires et détaille par le menu où en est le paiement (2000 des 4000 florins ont déjà été versés et sont cachés dans la boîte à thé laquée rouge, etc.). À cela il faut ajouter des discussions sur le pouvoir du peintre sur ses commanditaires, en particulier celui de représenter non seulement l'aspect physique du portraituré, mais d'y ajouter un commentaire personnel (tableau 3, au

¹⁷² Il le reconnaît lui-même, « L'argent, l'art, le sexe et le pouvoir sont intimement liés, et on les retrouve dans tous mes films » (Ciment 2008, p. 37).

Kloveniersdoelen tandis que Rembrandt, en compagnie de quelques amis et élèves, visite la galerie de tableaux qu'il commente en discutant du portrait de groupe). L'économie sert ainsi à situer le peintre dans la société néerlandaise contemporaine, à le montrer comme un homme d'affaires en plus d'un artiste. Ici, c'est sa femme qui tient les goussets de la bourse. Sexe, argent et pouvoir seraient donc intimement liés, chez Rembrandt.

La question de la socialité de l'artiste est abordée dans sa sphère privée, c'est-à-dire dans ses rapports avec ses trois femmes – Saskia, Geertje et Hendrickje – et avec le personnel de la maison (servantes, élèves et apprentis). Le thème du sexe est ici très présent, de même que l'influence de la vie privée de Rembrandt sur sa vie professionnelle. Rembrandt est dépeint comme un insatiable – Saskia le révèle dès le second tableau, devant tout le personnel féminin de la maison. Et c'est en quelque sorte cet appétit, cette lubricité du peintre qui donnera à ses ennemis la clé pour le mener à sa perte. Soudoyant Geertje, les commissionnaires parviendront à détourner de Rembrandt la bonne société amstellodamoise.

La socialité de l'artiste dans la sphère publique, à savoir ses relations avec ses commettants et son marchand (et Saskia qui fut à n'en pas douter un important rouage de la construction de sa réussite sociale, leur mariage ayant été un mariage d'affaires), est aussi abordée. Et c'est justement dans cette socialité publique que prennent ancrage les thèmes de la conspiration, du complot et du meurtre. D'abord dans les indices que Rembrandt met dans son tableau, puis dans l'échafaudage de la vengeance de ceux qu'il a voulu dénoncer et qui orchestreront sa perte.

Concomitant à la socialité, le thème de l'orgueil, dans ce film, sert à illustrer tout à la fois la vanité des commanditaires, qui veulent s'imposer à la postérité, de même que celle du peintre qui

cherche à montrer quel grand artiste il est (il renouvelle la tradition du portrait de groupe en le traitant à la manière d'un sujet d'histoire, en grand format, dans une composition emphatique du sujet mis en scène, à la manière d'une pièce de théâtre ou d'un grand thème biblique ou mythologique), mais aussi quel homme perspicace et intelligent il est. En même temps qu'il expose la vanité de ceux qu'il peinture, le peintre veut montrer non pas ce qu'il voit d'eux, mais ce qu'il sait d'eux... et ce que ceux-ci savent qu'il sait. Ainsi, en voulant se montrer en homme de savoir et exposer à ses commettants qu'en plus d'être un grand artiste, il est un homme intelligent, Rembrandt signe-t-il son arrêt de mort artistique et social... Référence directe encore une fois au discours de Mme Talmann dans *The Draughtsman's Contract*.

Au-delà de ces divers domaines explorés par Moser dans son texte discuté au chap. 1, nous croyons que c'est surtout l'art – ici la peinture et le théâtre – qui est au cœur de l'intrigue, le rôle de l'artiste et de l'art dans la société (et, par extrapolation, celui du cinéma et du cinéaste). Il y a dans ce film, comme c'était le cas dans *The Draughtsman's Contract*, une réflexion sur l'art dans laquelle il est question d'emprunt et de copie (« Si nous faisons un Frans Halls » suggère quelqu'un tandis que Rembrandt met en scène un tableau religieux. « Mais ne risquerions-nous pas d'être dans le plagiat? » demande Rembrandt. On lui répond : « Non, lui-même tient tous ses banquets de Véronèse » à quoi Rembrandt répond : « Parfait! » et commence à mettre en scène un repas rappelant *Les Noces de Cana* du maître vénitien¹⁷³), de vérité en art et en peinture, mais aussi au théâtre et au cinéma, de la représentation comme simulacre du monde, etc. Cette fois encore, et de manière plus affirmée que dans *The Draughtsman's Contract*, Greenaway expose le

¹⁷³ Tableau que Greenaway a aussi revisité, en 2010, dans une autre de ses installations audiovisuelles grâce auxquelles il souhaite « mettre en scène » dix grands classiques de l'histoire de l'art. Cette série comprend déjà *La Ronde de nuit* de Rembrandt, *Les Noces de Cana* de Véronèse et *La Cène* de Léonard de Vinci, que l'on a pu voir en 2010 à New York. À venir : *Le Mariage de la Vierge* de Raphaël, *Guernica* de Picasso, *Les Ménines* de Vélasquez, *Les Nymphéas* de Monet, *La Grande Jatte* de Seurat, *One : Number 31* de Pollock et, ultime rencontre du cinéaste avec l'art des maîtres passés, *Le Jugement dernier* de Michel-Ange. Si le Vatican y consent...

caractère factice, composé, irréel de la représentation, sa théâtralité, sa picturalité. On y montre la peinture comme théâtre de la société, le théâtre comme simulacre du monde, et le cinéma comme hypermédia, au même titre que le théâtre.

3.6 Pistes interprétatives

En termes de tradition picturale, on associe généralement le style de Greenaway au maniérisme et au baroque, ce que tend à confirmer le choix de Rembrandt et de *La Ronde de nuit*. Quand on compare les deux films, il semble légitime de qualifier *The Draughtsman's Contract* de classico-maniériste, dans sa forme comme dans son esthétique, tandis que *Nightwatching* correspondrait plutôt à une esthétique baroque. À y regarder de plus près, les formes dominantes de ce film sont surtout rectangulaires – le rectangle est une forme éminemment stable –, alors que le baroque est plus généralement associé au motif de la spirale, de la ligne irrégulière et du foisonnement. Et des rectangles, il y en a partout dans *Nightwatching*, à commencer par le format paysage de l'image cadrée comme un tableau, la scène de théâtre, le tableau dans l'image (*La Ronde de nuit*), le motif de la table lors des repas, celui du tapis dans lequel Saskia veut qu'on l'enterre, celui des cercueils, et surtout celui, omniprésent, du lit à baldaquin, immense rectangle qui se déploie dans la profondeur. La plupart des « tableaux vivants » qui constituent ce film sont dépouillés, comme vidés du superflu, ne montrant qu'un lit – radeau de l'artiste, comme le suggère Heicke Hurst (p. 55) – au centre d'une pièce ou encore quelques personnages dans un vaste atelier vide. Bref, par son esthétique, le film de Greenaway, encore une fois, est plus classique qu'il n'y paraît au premier regard. Ce qui ne l'empêche pas de questionner le réalisme, comme il le faisait déjà dans *The Draughtsman's Contract*.

À la toute fin, le film se replie sur lui-même comme un livre que l'on referme. Le thème de l'aveuglement revient une fois encore, en écho au prologue. Tandis que Rembrandt rentre chez lui, ivre, il est attaqué par un groupe d'hommes. Quelques flashes de flambeaux déchirant la noirceur apparaissent, de même que le visage de Clement von Torque entrevu dans le prologue. La même rumeur envahit l'espace et l'on entend encore une fois : « Qu'on lui perce les yeux! » Rembrandt est nu par terre, gémissant : « Je ne vois plus. Où est la lumière? Je suis aveugle, ils ont fait de moi un aveugle. Ouvre les yeux, pauvre fou. L'Obscurité peinte. Des lieues et des lieues d'obscurité peinte traversée de spasmes de lumière, si tu as de la chance... » Hendrikje s'avance vers lui, le réconforte. Ce n'était qu'un cauchemar, une fois encore.

Si l'on met le prologue en dialogue avec cette scène (la pénultième¹⁷⁴), l'on constate que le film n'est en fait qu'une longue parenthèse entre deux cauchemars de cécité qui réactivent le thème de l'aveuglement du peintre présent dans *The Draughtsman's Contract*. Et qu'à la noirceur de cette nuit cauchemardesque, Rembrandt doit arracher la lumière pour faire jaillir la vérité. Ainsi, plus qu'une peinture, *La Ronde de nuit* serait la représentation picturale d'une mise en scène théâtrale, ce qu'expose magistralement le film de Greenaway dans le dialogue interartiel qu'il instaure

¹⁷⁴ Ce second cauchemar de Rembrandt est en fait enchâssé dans une ultime scène. Celle-ci débute avant le cauchemar et se poursuit bien au-delà. Dans sa première partie, on voit Jacob De Roy, à l'arrière-plan de l'image, avançant lentement vers les spectateurs, comme sur une scène. Regardant la caméra, il nous entretient de Rembrandt et de la suite des choses. Ici encore, on assiste à un dévoilement du caractère illusoire du film, de la narration; l'aspect théâtral de cette scène, pompeuse, insiste sur ses effets de mise en scène. Dans l'espace médian entre De Roy et les spectateurs, les acteurs font la révérence (comme à la fin d'une pièce de théâtre); puis, ils s'avancent et prennent place à la table du banquet du soir de la dernière, tandis que De Roy entame son discours. Ici apparaissent les images de Rembrandt et de son second cauchemar d'aveuglement, en *flashback*. La voix de De Roy est progressivement remplacée par celle de Rembrandt. Au terme de ce second cauchemar, l'image et la voix de Rembrandt s'estompent pour laisser apparaître De Roy, qui se dresse maintenant au premier plan et regarde les spectateurs sans ambages. Par ce relais narratif de Rembrandt vers De Roy, Greenaway fait de ce dernier l'un des rares personnages du film à être resté sympathique au peintre après l'affaire du tableau, le nouveau narrateur omniscient (toujours homodiégétique) du film qui raconte, en *flashback*, ce qui s'est passé. Au terme de son laïus, il lève son verre à notre santé avant que le rideau ne tombe. Il n'y a pas de doutes, on est bien au théâtre, et entre le regard à la caméra et l'adresse au spectateur comme technique de distanciation pratiquée au théâtre, il n'y a guère de différence. Théâtre ou cinéma, on est toujours dans l'ordre de la fiction et de la représentation, dans le spectacle.

entre le pictural, le théâtral et le cinématographique. C'est justement cette puissance de représentation qui constitue le véritable tour de force de Rembrandt et, par extension, de Greenaway. Dans un tableau bidimensionnel, il parvient à intégrer l'idée de la profondeur et du mouvement avec autant de force que l'avait fait à la même époque le sculpteur Bernini – on pense tout de suite à sa très théâtrale *Extase de sainte Thérèse* qui tire parti de l'espace d'une chapelle latérale pour se déployer dans toute sa profondeur (voir ill. 12 en annexe). Et le film, dans le parti pris qu'il affiche d'une mise en scène théâtrale unilatérale, parvient à traduire cela, jusqu'à faire entendre le murmure du tableau. Ainsi *Nightwatching*, comme *Prospero's Book*, incarnerait la quintessence du film comme hypermédia. À la manière d'un Shakespeare visuel montrant toutes les facettes – surtout les plus sombres – d'une humanité trop humaine, Rembrandt dépeint avec force vérité les travers de la société néerlandaise. En dévoilant, grâce au cinéma, le réquisitoire mis en scène par Rembrandt dans son chef-d'œuvre, Greenaway exprime sa vision de la fonction et du rôle de l'art et de l'artiste : ceux de visionnaire du monde et de révélateur de l'humanité. Comme le souligne Eithne O'Neill, dans l'œuvre de Greenaway : « ... on vise à percer les secrets de la Nature. Deux constantes se profilent : le complot et le travail de l'œil, appareil optique naturel » (2010, p. 119). Dans les deux films abordés dans ce mémoire, le complot et le travail de l'œil se rencontrent, se confrontent, se complètent et s'incarnent dans la personne d'un peintre pris au piège (*framed*).

En explorant plus franchement que dans *The Draughtsman's Contract* le *paragone* entre le cinéma et le théâtre, Greenaway amplifie le caractère narratif de *Nightwatching*. Ce faisant, il impose une temporalité au spectateur, le dépossédant de la liberté dont il jouit face à un tableau. Célia Zernik souligne à juste titre que, comme le *paragone* entre le cinéma et la littérature, le *paragone* entre le cinéma et le théâtre « insiste sur les relations temporelles et narratives, sur la

consistance et la psychologie des personnages. Le cinéma est alors considéré comme un art de raconter des histoires » (p. 147). Mais le « dialogue interartiel » que Greenaway instaure entre peinture, théâtre et cinéma¹⁷⁵ permet de libérer *Nightwatching* de la trop forte emprise de la simple narration pour octroyer aux images une force évocatrice supplémentaire, décuplée par leur picturalité. Ce faisant, il parvient à dégager le film de l'emprise temporelle, « ce qui lui permet d'ouvrir à nouveau un champ de liberté aux capacités de déchiffrement du spectateur » (Zelik, p. 147). En mettant en évidence la picturalité du médium cinématographique par l'exploration du *paragone* entre la peinture et le cinéma, le cinéaste se pose ainsi comme l'égal du peintre ; en explorant le *paragone* entre le théâtre et le cinéma, il pose le peintre comme l'égal du metteur en scène de théâtre. Peintre, metteur en scène et cinéaste, autant de démiurges des mondes qu'ils créent (créer, disait Gauguin, est le seul moyen de l'homme de monter vers Dieu).

Zernik considère *Nightwatching* comme une authentique réflexion sur la peinture et le cinéma quand elle écrit :

Dans *La Ronde de nuit* de Greenaway, la vie de Rembrandt n'a pas qu'une fonction narrative, mais permet de poser des questions de représentation, aussi bien picturale que filmique : question de lumière, qui donne à voir et qui aveugle; question du cadre, où l'action se joue pendant que la peinture se fait. Question peut-être plus essentielle encore ; comment la peinture (ou le cinéma?) nous touche-t-elle, s'adresse à nous, nous convoque, alors qu'elle reste figée et à distance? (p. 148)

Ces propos rejoignent l'intuition qui a prévalu à la rédaction du présent mémoire, à savoir que chez Greenaway, le *paragone* entre la peinture et le cinéma sert davantage à poser « la question de la représentation, du traitement et de l'œil que celle des simples occurrences de citations ou d'extrême valorisation du travail créatif du peintre » (Zernik, p. 148). Ainsi, à l'emprunt banal

¹⁷⁵ Que Jacques Araszkievitz, paraphrasant Barthes, désigne comme la *théâtiercité* des arts dioptriques (Hamon-Sirejols, Gerstenkorn et Gardies, p. 24-25).

d'un art à un autre, au simple passage d'un art vers un autre se substituerait, dans ce film comme dans l'ensemble de la filmographie de Greenaway, un authentique questionnement sur les fondements et les assises des arts de la représentation, doublé d'une réflexion sur l'art, l'artiste et son rôle dans la cité¹⁷⁶.

Rembrandt, a dit Greenaway, « annonce, comme le Caravage, le film noir. Entre 1500 et 1650, les peintres ont exploré les possibilités de la lumière artificielle, qui est un des éléments essentiels de la scène aussi bien que du film » (Ciment 2008, p. 38)¹⁷⁷. Les artistes baroques, Caravage, Vélasquez et Rembrandt en particulier, ces peintres qui firent jaillir la lumière de la noirceur seraient ainsi à comprendre comme des protocinéastes¹⁷⁸... Les peintres en cinéaste, Greenaway en pseudo historien de l'art, la confusion des genres ne manque pas ici.

Dans ce film, Greenaway est parvenu à transformer la signature, le style de Rembrandt, son langage plastique, en langage filmique. Si bien que l'on a par moments l'impression qu'il a livré non pas un film se déroulant au XVII^e siècle, mais un film tourné au XVII^e siècle¹⁷⁹, grâce au traitement qu'il fait de l'ombre et de la lumière. Un véritable tour de force!

¹⁷⁶ Autrement dit : « Plus fréquentes que les citations de tableaux existants, les correspondances entre une situation diégétique et un tableau précis, ou entre une technique de peinture et une composition filmique, livrent une vision du monde à la fois iconoclaste et classique » (O'Neill 2010, p. 118), ce que parvient à faire habilement Greenaway.

¹⁷⁷ Sur la question de la lumière artificielle, voir la note 128.

¹⁷⁸ Alors que Vermeer, lui, serait un peintre plus photographique (surtout qu'il aurait utilisé la *camera obscura*), Cf. Davies p. 45.

¹⁷⁹ Ce que suggérerait Stéphane Braunschweig, à propos *The Draughtsman's Contract*, en écrivant : « Il y aura eu au moins une expérience de cinéma au dix-septième siècle : elle a eu lieu en Angleterre, dans les jardins d'une aristocratie un brin décadente... » (p. 39). Avec *Nightwatching*, on peut dire qu'il y en a eu une seconde.

3.7 L'art comme acte subversif

« Chaque film tend vers une mise à mort qui réunit théâtralité et tableau. » (O'Neill 2010 p. 119). C'est ainsi que Eithne O'Neill décrit le cinéma de Greenaway. Une mise à mort, un acte subversif. Si cela est vrai de *The Draughtsman's Contract*, ça l'est davantage de *Nightwatching* qui est tout sauf un *biopic* de la vie de Rembrandt.

À propos du traitement que Greenaway fait de la vie et de l'œuvre du peintre-graveur dans *Nightwatching*, Clélia Zernik (p. 149) note : « Le cinéaste réinvestit le genre pictural traditionnel du portrait dans l'œuvre cinématographique, soulignant un parallélisme entre l'activité du cinéaste qui détourne une forme picturale en forme cinématographique (les personnages se décrivent en parlant face à la caméra et en s'adressant délibérément au spectateur) et celle du peintre qui détourne le portrait de commande en accusation. » Dans ce film comme dans plusieurs autres, Greenaway met en scène les mutations et les métamorphoses de la représentation, du pictural au cinématographique, du théâtral au cinématographique, de même que du pictural au théâtral. C'est du moins ce que nous croyons avoir tenté de mettre en lumière dans les pages qui précèdent. En cela, nous rejoignons ce que Luc Vancheri désigne comme les partages du cinéma et de la peinture¹⁸⁰, le « et » de cinéma et peinture, mais aussi ce Jacques Aumont évoquait en parlant du pictural chez Godard¹⁸¹ : « Si la peinture est dans le cinéma de Godard, ce n'est plus seulement désormais par la reprise de certaines représentations, encore moins par la seule fétichisation de certains tableaux ni de certains peintres; mais par l'appropriation, la rénovation ou le détournement de problématiques picturales » (Aumont, p. 286-287).

¹⁸⁰ Voir le troisième chapitre de *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*.

¹⁸¹ Qui s'est lui aussi inspiré de *La Ronde de Nuit* de Rembrandt dans *Passion* (1982).

Dans *Le Cinéma saturé*, Alain Bonfand identifie le passage du pictural au cinématographique à une mutation d'une esthétique de la représentation à une esthétique de la présence. Nous croyons que cette mutation, cette métamorphose est un élément moteur de *Nightwatching*. En valorisant une esthétique de la présence :

Le tableau, comme le film, cherche à dépasser sa condition d'objet à distance, cadré et situé. Le cinéma de Godard dépasse la représentation et la mimésis pour retrouver la présence, substituant à une esthétique de la comparaison (où le spectacle se déroule à distance) une esthétique de la comparution (où l'image nous regarde et s'affirme dans sa présence à nous). Or c'est ce même basculement qu'opère le Rembrandt de Greenaway quand il peint *La Ronde de nuit* (Zernik, p. 151).

Ainsi Greenaway, dans *Nightwatching* comme dans *The Draughtsman's Contract*, élabore une réflexion sur le cinéma comme art de la composition pictural, art de la représentation et présence qui permet de rendre visible, même aux aveugles. Car, pour reprendre la belle formule de Zernik (p. 151), il faut « Voir jusqu'à fermer les yeux, voir jusqu'à avoir les yeux injectés de sang, comme le Rembrandt de Greenaway. » Eyes wide shut...

Conclusion

Comme on a pu le constater à travers les quelques exemples tirés des deux films analysés dans ce mémoire, l'interartialité, telle que pratiquée par Peter Greenaway, témoigne « de la vitalité, des imbrications, des confrontations et des apports mutuels » (Thivat p. 73) des arts qu'il met en dialogue : la peinture, le théâtre et le cinéma. Nous croyons que c'est dans la perspective d'un dialogue interartiel qu'il faut décoder ces rapports, plutôt que dans la dualité entre le « grand art » de la peinture ou du théâtre, d'une part, et l'art commercial du cinéma, d'autre part. Au contraire d'une relation binaire de remédiation totale, de *recouvrement* d'un art par un autre jusqu'à engommer les sources pour mieux se poser en art vainqueur et total, l'interartialité de Greenaway est plus complexe, plus riche, en quelque sorte protéiforme. Elle témoigne d'une authentique recherche de complémentarité des arts et de leurs spécificités afin de créer un média nouveau, un « hypermédia », qui reste constamment en équilibre dans cet entredeux; il n'est jamais totalement peinture, ni théâtre, ni cinéma, mais toujours quelque chose d'hybride se déployant dans un espace de rencontre qui se redéfinit à chaque scène, chaque séquence, jamais établi une fois pour toutes. Aussi croyons-nous que le principal objectif poursuivi par Greenaway dans son exploration de l'interartialité est d'exposer les conditions de la représentation et de la narration « par l'image ». Aux conditions de la peinture explorées par Jarman se substituerait ainsi une visitation des conditions de la représentation.

Chez Greenaway, il arrive que le cinéma rende hommage à la peinture ou au théâtre en tant « qu'arts originels » dont il s'inscrit comme un lointain descendant, mais jamais le cinéma ne se comporte en vulgaire copiste de ces formes anciennes dont il sait tirer profit. En s'appropriant l'art d'une époque ancienne à l'aide de technologies actuelles, Greenaway parvient à créer des

images nouvelles dans lesquelles cinéma, théâtre et peinture se côtoient jusqu'à se confondre en une nouvelle forme de représentation narrative, sans jamais pour autant s'effacer totalement. L'impression qui s'en dégage alors en est une de dialogue, de remédiation « d'égal à égal », même s'il arrive parfois qu'un médium en remédie un autre, de manière temporaire.

Le recours à la peinture peut s'avérer, pour le cinéma, un gage d'authenticité historique par la reprise d'une esthétique associée à une époque – comme c'est le cas de *Barry Lyndon* de Kubrick par exemple, qui est un long hommage au paysage anglais, à Gainsborough en particulier. Cela appuiera l'impression de conformité historique de la restitution. Chez Greenaway, il n'est pas rare de dénoter certaines libertés avec la période traitée, voire d'identifier des éléments clairement anachroniques. C'est le cas avec *The Draughtsman's Contract* dans lequel on a constaté plusieurs éléments anachroniques, ce qui ne gêne en rien le caractère authentique de cette évocation. C'est le cas aussi de *Nightwatching* qui défie les règles de l'histoire de l'art traditionnelle en élaborant une interprétation très libre d'un sujet abondamment documenté. Dans ce film, Greenaway pousse plus loin l'idée d'authenticité cinématographique – qui diffère sensiblement de la véracité historique. Par moments, l'impression qui s'en dégage crée l'illusion de voir des films *du* XVII^e siècle et non *sur* le XVII^e siècle. L'historicité le cède alors à l'authenticité, et le film ne peut qu'y gagner. Le spectateur aussi. Greenaway parvient ainsi à poser Rembrandt comme peintre de la lumière, cinéaste. Et il le fait, magistralement.

Pourtant, et malgré le jeu très réaliste des acteurs, jamais dans ce film n'a-t-on cherché à créer l'illusion de la réalité, à poser le film comme simulacre du monde par une image qui nierait sa nature de représentation factice du monde. Plus encore, dans *Nightwatching* comme dans *The Draughtsman's Contract*, Greenaway fait le procès du réalisme et de sa prétention illusionniste.

Comme le notait Élisabeth Rival-Morel (p. 226) à propos de *The Draughtsman's Contract* : « Le dessinateur Neville est donc identifiable à une figure de cinéaste (la mire, à l'œil de la caméra), le procès est celui du « réalisme » au cinéma face à une lecture plurielle de type métaphorique ». Ces deux films, comme la plupart des films de Greenaway, sont tout sauf réalistes; mais Greenaway parvient néanmoins à mettre en place un univers cohérent qui impose son authenticité intrinsèque, sa réalité relative. Et nous croyons qu'il y parvient justement grâce au dialogue interartiel qu'il met en place, lequel permet d'instaurer une intertextualité constitutive de la trame même du film, qui en établit le caractère authentique dans le contexte qui est le sien : celui du film et de son univers diégétique.

Comme le note Agnès Berthin-Scaillet :

La forme de théâtralité qui se laisse saisir dans le cinéma de Peter Greenaway participe de l'intertextualité dont se nourrit son imaginaire. Composante vitale d'un spectacle cinématographique protéiforme dont les référents se savent chimères, elle est injectée dans l'image, telle une source qui ne cesse de jaillir de cette fontaine pétrifiante qu'est le cinéma ». Chez Greenaway, précise-t-elle, cette théâtralité est à appréhender comme un trait stylistique, un outil d'écriture qui consiste à faire advenir sur l'écran une autre modalité de présence, une mise en scène proprement cinématographique des rapports de la parole et de la donnée visuelle (1994, p. 137).

C'est ce que nous avons observé, en particulier dans *Nightwatching*, preuve s'il en est que Greenaway revisite sans cesse non seulement les mêmes thèmes, mais les mêmes schèmes narratifs et les mêmes *paragone* interartiels¹⁸². Chez Greenaway, l'espace de représentation, qu'il s'incarne en opéra, en film ou en installation multimédia, semble systématiquement appréhendé en tant qu'espace théâtral, dans une éternelle recherche sur la théâtralité du discours narratif et la

¹⁸² Le texte de Berthin-Scaillet a été rédigé 13 ans avant la sortie de *Nightwatching*, mais il est encore applicable au cinéma de Greenaway.

picturalité de l'image cinématographique. Le cinéma, souligne encore Berthin-Scaillet, « est par nature une forme de représentation à optique variable : cette propriété de l'œil de la caméra est irréductible à l'optique de la scène [...] » Plus loin, elle ajoute : « Chez Greenaway cependant, l'utilisation de l'écran, ce « lieu du pas tout voir », évoque la mise en scène de théâtre, mais il s'agit d'une discipline, d'une contrainte esthétique qu'il s'impose » depuis ses premiers films de fiction, et même avant.

Ce « triologue interartiel » mis en place par Greenaway structure chacun de ses films et, à travers lui, grâce à lui, le cinéaste revisite chaque fois les mêmes thèmes (art, argent, pouvoir, sexe), tout en posant quasi systématiquement la question du rapport de l'artiste – et par extension, de l'art – à sa société. Et c'est justement par le truchement de l'interartialité qu'il y parvient, comme nous avons tenté de le démontrer. Ainsi, en exposant, par le recours à l'interartialité, les conditions de la représentation et de la narration imagée, Greenaway élabore-t-il, lentement mais sûrement, une théorie de l'art de la représentation et du rôle, démiurgique, de l'artiste. Aussi, croyons-nous que l'intuition qui avait guidé le choix de ce sujet de recherche s'avère puisque Greenaway utilise sans cesse le dialogue interartiel afin de discourir sur l'art et l'artiste dans sa société.

Épilogue

La Vérité en peinture comme au cinéma

*J'ai toujours pensé que le cinéma était le faussaire suprême.
Il est l'art de l'illusion par excellence.*

Peter Greenaway

À n'en pas douter, dans la manière toute personnelle qu'il a de revisiter l'art et les artistes du passé, qu'ils soient réels ou fictifs, Peter Greenaway n'a eu de cesse, depuis trente ans, de poser les mêmes questions quant au rôle de l'art et de l'artiste dans la société. Son rôle social, certes, mais surtout son rôle moral. Bien entendu, ces mêmes questions se posent à propos du cinéma, et ses films n'ont de cesse de le faire, depuis ses premiers essais expérimentaux jusqu'à aujourd'hui¹⁸³. À sa manière et avec ses outils de prédilection que sont les images, sans distinction pour leur nature plastique – que ce soit des films, des tableaux, des opéras, des pièces de théâtre, des installations ou des incursions dans les nouvelles technologies médiatiques –, Greenaway expose sans cesse le fonctionnement de ces simulacres du monde qu'il met en scène et parvient à montrer tout à la fois une image et son fonctionnement, en intégrant à sa monstration un espace de réflexion et de mise à distance du processus même qu'il dévoile. Forcé de prendre conscience qu'il est en présence d'une représentation factice d'un monde simulé, le spectateur assiste à une représentation dont il voit les rouages en même temps qu'il en découvre le récit.

¹⁸³ Dans une entrevue accordée à Michel Ciment au moment de la sortie de *Nightwatching*, Greenaway a dit : « Je pense qu'il est vain d'entreprendre un film historique si on ne se réfère pas au monde contemporain. À ce sujet, on peut mentionner deux assassinats récents aux Pays-Bas : le premier fut celui du politicien Pim Fortuyn abattu dans un parking, et le second le meurtre du cinéaste Theo Van Gogh tué par un islamiste fanatique dans une rue d'Amsterdam » (Ciment 2008, p. 37). À propos de *Rembrandt's J'Accuse!...*, Greenaway ajoute : « Le film fait allusion à ces deux événements et nous avons cité la phrase de Voltaire : « La meilleure forme de gouvernement, c'est la démocratie tempérée par l'assassinat. » Ce n'était pas dans la tradition hollandaise, ce genre de comportement à l'italienne, ou à la française comme Charlotte Corday poignardant Marat, mais, dans les cinq dernières années, le moule hollandais a été cassé deux fois. » Dans *Nightwatching* comme dans *Rembrandt's J'Accuse!...*, Greenaway applique cette logique contemporaine de l'assassinat politique à la vie d'un peintre amstellodamois du XVII^e siècle, gommant au passage les quatre siècles qui séparent ces personnages et ces événements pour en faire une seule et même vérité transhistorique.

S'il questionne *ad nauseam* l'image et son rôle dans une société qui, depuis des millénaires, est essentiellement basée sur la parole, à l'oral comme à l'écrit, Greenaway interroge surtout l'art, l'artiste et son rôle, d'hier à aujourd'hui. D'hier pour aujourd'hui, serait-on tentée de dire, puisque dans *The Draughtsman's Contract* autant que dans *Nightwatching*, il semble parler du passé – le XVII^e siècle – pour mieux appréhender le rôle de l'art et de l'artiste au présent. Aussi, pour Greenaway, il semble qu'il y ait peu d'intérêt à faire un film strictement historique (un pur *Costume Drama*) si celui-ci ne fait pas écho à un commentaire critique du monde contemporain. À cet égard, le traitement qu'il adopte dans le documentaire *Rembrandt's J'accuse!...* pose visuellement ce lien en inscrivant d'emblée le questionnement auquel il convoque le spectateur non pas dans la Hollande du XVII^e siècle, mais dans l'Amsterdam actuelle. Car c'est bien la façade du Rijksmuseum dans la cité amstellodamoise contemporaine qu'il montre en ouverture et en fermeture de film, et ce sont bien les autorités actuelles qu'il invite à enquêter sur un meurtre passé.

Si la responsabilité et le rôle de l'artiste ont profondément changé au cours des siècles, Greenaway les aborde à partir des mêmes paramètres et des mêmes schèmes narratifs. Ainsi, le cinéma de Greenaway tout entier peut-il être vu comme une longue allégorie de la vie et de la création, artistique ou non. De la vie, de la mort, du sexe (procréation) et de l'art (création qui pose en quelque sorte l'artiste comme l'égal de Dieu). C'est du moins ce que nous croyons.

Il nous a semblé que ce serait un juste retour des choses de laisser le mot de la fin à Greenaway qui, malgré la nature fondamentalement interartistique et intermédiaire de son œuvre, reste d'abord et avant un homme qui regarde l'univers qui l'entoure avec les yeux d'un peintre :

Godard said that cinema was the truth 24 frames a second. Can painting go better and say that paintings are the truth for all time? What's a second in cinema time if you can have an eternity in painting time? Cinema has come and gone in 112 years. What, then, is the age of painting?

Peter Greenaway (Greenaway 2009).

Médiagraphie

Films Directed by Peter Greenaway. Memphis : Books LLC, 2010.

Abensour, Lilliane. 1984. « Le contrat pervers ». *L'Avant-Scène cinéma* (numéro spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 18-19.

Ackley, Clifford S. (dir.). 2003. *Rembrandt's Journey : Painter, Draftsman, Etcher*. Catalogue d'exposition (Boston, 26 octobre 2003 au 18 janvier 2004). Boston : The Museum of Fine Arts.

Alemany-Galway, Mary. [2001] 2008. « Postmodernism and the French Novel : The Influence of *Last Year at Marienbad* on *The Draughtsman's Contract* ». Dans Wiloquet-Maricondi, Paula et Mary Alemany-Galway (dir.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, p. 115-136. Lanham (Maryland) : Scarecrow Press.

Alpers, Svetlana. 2009. *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*. Traduit par Jean-François Sené. Coll. « nrf essais ». Paris : Gallimard.

-----, 1990. *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*. Traduit par Jacques Chavy. Coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires ». Paris : Gallimard.

Aumont, Jacques. [1989] 2007. *L'œil interminable*. Coll. « Les Essais ». Paris : La Différence.

Bagur, Sophie. 1984. « Voir ou ne pas voir ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 22-23.

Baridon, Michel. 1984. « Le jardin de Hobbes à Hockney ou l'histoire mise à plat ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 12-13.

Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Coll. « Tel quel ». Paris : Seuil.

Baxandall, Michael. 1985. *L'Oeil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Coll. « Bibliothèque illustrée des histoires ». Paris : Gallimard.

Bazin, André. [1958] 2002. *Qu'est-ce que le cinéma?* Coll. « 7e Art ». Paris : Cerf.

Benzakin, Joël. 1995. « Le pacte du cinéaste avec la peinture ». *Art Press*, no 95 (automne). p. 49-51.

Bergala, Alain. 1985. « D'une certaine manière. Le cinéma à l'heure du maniérisme ». *Les Cahiers du cinéma*, no 370 (avril), p. 11-16.

Berthin-Scaillet, Agnès. 1994. « Peter Greenaway : théâtralité et cinéma ». Dans Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies (dir.). *Cinéma et théâtralité*, p. 137-145. Lyon : Aléas / Cahiers du GRITEC.

- , 1992-1993. « Peter Greenaway : fête et défaire du corps ». *L'Avant-scène cinéma* (no spécial consacré à Peter Greenaway), nos 416-417 (décembre-janvier).
- Bevis, Richard W. 1988. *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*. Coll. « Litterature in English ». Londres : Longman.
- Blankert, Albert (dir.). 1997. *Rembrandt. A Genius and His Impact*. Catalogue d'exposition (Melbourne, 1er octobre au 7 décembre 1997). Melbourne : National Gallery of Victoria.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin. 1999. *Remediation. Understanding New Medias*. Cambridge : MIT Press.
- Bonfand, Alain. 2007. *Le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvements*. Coll. « Épiméthée ». Paris : Presses Universitaires de France.
- Bonitzer, Pascal. 1985. « Le cinéma à l'heure du maniérisme. Le plan-tableau ». *Cahiers du cinéma*, no 370 (avril), p. 16-22.
- Bouchy, Karine. 2005. *Espaces du fragment et mouvements de l'écriture dans Prospero's Book de Peter Greenaway*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Boujut, Michel. 1984. « Peter Greenaway : un inspiré en sa demeure. Un entretien avec Michel Boujut ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 4-9.
- Braunschweig, Stéphane. 1987. « Cinéma dans un jardin anglais ». *Vertigo*, vol. 1 (novembre), p. 38-42.
- Bredius, A. 1969. *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings revised by H. Gerson*. Londres : Phaidon.
- Brougher, Kerry (dir.). 1996. *Art and Film since 1945 : Hall of Mirrors*. Catalogue d'exposition (Los Angeles, 17 mars au 28 juillet 1996). Los Angeles : The Museum of Contemporary Art & The Monacelli Press.
- Brown, Christopher, Kelch, Jan et Pieter Van Thiel (dir.). 1991. *Rembrandt : The Master and his Workshop*. Catalogue d'exposition (Londres, 26 mars au 24 mai 1992). Londres et New Haven : Yale University Press.
- Brown, Robert. 1981-1982. « Greenaway's Contract ». *Sight & Sound*, vol. 50-51, no 1 (hiver), p. 34-38.
- Caux, Daniel, Michel Field et Florence de Mèredieu. 1987. *Peter Greenaway*. Paris : Éditions Dis Voir.

Chambon, Simone. 1984. « Beau masque ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 24-26. Ciment, Michel. 2008. « Entretien avec Peter Greenaway ». *Positif*, vol. 565 (mars), p. 34-38.

----- . 1984. « Entretien avec Peter Greenaway ». *Positif*, no 276 (février), p. 2-9.

Cieutat, Michel et Jean-Louis Flecniakoska. 1998. *Le Grand Atelier de Peter Greenaway*. Strasbourg : Les Presses du réel/Université des sciences humaines de Strasbourg.

Cisneros, James. 2003. « How to watch the Story of Film Adaptation. Cortàzar, Antonioni, Blow-Up ». *Intermédialités*, no 2 (automne), p. 115-131.

Costa, Antonio. 2002. *Il cinema e le arti visive*. Turin : Giulio Einaudi Editore.

Costa de Beauregard, Raphaëlle. 2007. « The Belly of an Architect (1987), de Peter Greenaway ou l'art du clin d'œil en trompe-l'œil ». Dans Sipièrre, Dominique et Alain J.-J. Cohen (dir.). *Les autres arts dans l'art du cinéma*. p. 31-47. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Costantini-Cornède, Anne-Marie. 2007. « Cinéma et peinture dans les adaptations de Shakespeare à l'écran : Jarman, Greenaway, Kuosawa ». *LIGEIA : Dossiers sur l'art*, vol. XX, nos 77-78-79-80 (juillet-décembre), p. 138-149.

Cottegnies, Line. 2008. « Dommage que ce soit une putain ». En ligne. *Encyclopedia Universalis* <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dommage-que-ce-soit-une-putain/#> (consulté le 20 juin 2011).

Curot, Frank. 2000. « La singularité par la pluralité : le style filmique de Peter Greenaway ». Dans *Styles filmiques I : classicisme et expressivisme*. p. 193-218. Paris : Lettres modernes Minard.

Dalle Vacche, Angela. 1997. *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. Austin : University of Texas Press.

Davies, Jon. 2008. « Peter Greenaway's Rembrandt reverie Nightwatching steps into the light ». *Vertigo*, vol. IV, no 1 (hiver), p. 44-46.

Deleuze, Gilles. 1984. *L'Image-Temps*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit.

Derrida, Jacques. 1990. *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*. Catalogue d'exposition (Paris, 26 octobre 1990 au 21 janvier 1991). Coll. « Parti pris ». Paris : Réunion des Musées nationaux.

Dobal, Susana. 2010. *Peter Greenaway and the Baroque. Writing puzzles with images*. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing.

Dreyfus, Françoise. 1984. « Le piège du droit ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 16-17.

Dubois, Claude-Gilbert. 1979. *Le Maniérisme*. Coll. « Littératures modernes ». Paris : Presses Universitaires de France.

Ebrahimian, Babak A. 2004. *The Cinematic Theater*. Lanham (Maryland) : Scarecrow Press.

Ekkart, Rudi et Quentin Buvelot (dir.). 2007. *Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals*. Catalogue d'exposition (Londres, 27 juillet au 16 septembre). La Haye : Mauritshuis/ Londres, National Gallery.

Elliot, Bridget et Anthony Purdy. 1996. « Peter Greenaway and Technologies of Representation. The Magician, The Surgeon, Their Art and Its Politics ». *Art & Design*, vol. 11, nos 7/8 (juillet-août), p. 16-23.

Enckell, Pierre. 1984. « Les postérités du vice ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 14-15,

Fluchère, Henri. 2008. «Théâtre élisabéthain». En ligne. *Encyclopedia Universalis* <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-elisabethain/#> (consulté le 20 juin 2011).

Forbes, Jill. 1982. «Marienbad Revisited». *Sight & Sound*, vol. 51, no 1 (automne), p. 301.

Fried, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley : University of California Press.

Garcias, Jean-Claude. 1984. « L'été meurtrier de 1694, ou les eaux glacées du calcul égoïste ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 35-37.

Gasquet, Lawrence. 2010. « Mile and miles and miles of painted darkness: Peter Greenaway and the intelligibility of representation ». *Cycnos*, vol. 26, no 1, p. 99-115.

Gear, Josephine. 1977. *Masters or Servants? A Study of Selected English Painters and their Patrons*. New York : Garland Publication.

Gérard, Anne-Marie. 1989. *Dictionnaire de la Bible*. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont, p. 239 et 1238-1240.

Gerson. Horst. 1984. « Rembrandt ». Dans *Encyclopedia Universalis*. p. 857-861. Paris : Encyclopedia Universalis, corpus, vol. 15.

-----, 1973. *La Ronde de nuit*. Coll. « Les chefs-d'œuvre absolus de la peinture ». Fribourg : Office du livre.

-----, 1968. *Rembrandt et son œuvre*. Paris : Hachette.

Gerstenkorn, Jacques. 1995. *La métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction*. Paris : Méridiens/Klincksiek.

Gingras, Nicole. 2005, « Une esthétique du dévoilement : Blow Up » Dans *Les images immobilisées : procéder par impression*. p. 101-115. Toronto : Guernica, 2005.

Goldman, Annie. 1984. « Guerre des sexes pour un domaine ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 20-21.

Gombrich, Ernst. 1982. « Visual Discovery Through Art ». Dans *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford : Phaidon.

Gorostiza, Jorge. 1995. « Peter Greenaway, pintor ». *Peter Greenaway*. En ligne. Ediciones Cátedra : Madrid. Fac-similé numérique. *Kane 3*, <http://www.kane3.es/cine/peter-greenaway-pintor.php> (consulté le 20 mars 2011).

Gras, Vernon et Marguerite. 2000. *Peter Greenaway. Interviews*. Coll. « Conversations with Filmmakers ». Jackson : University Press of Mississippi.

Greenaway, Peter. 2009. « Genius dissected. Rembrandt was the ultimate people's painter ». *Times online*. En ligne. http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article1889080.ece (consulté le 20 septembre 2010).

-----, 2006. *La Ronde de nuit* (scénario). Traduit par Juliette Soulez. Paris : Dis Voir.

-----, 2006a. *Nightwatching. A View of Rembrandt's The Night Watch*. Rotterdam : Veenman Publishers.

-----, S.d. « Greenaway on The Draughtsman's Contract ». En ligne. *British Film Institute* <http://www.bfi.org.uk/greenaway/material.php?theme=2&type=Greenaway&title=draughtsman> (consulté le 15 avril 2011).

Grieve, Ann. 1984. « Images en fuite ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 30-31.

Guieu, Julien. 2007. « Les biographies de peintres : un genre cinématographique? » *LIGEIA : Dossiers sur l'art*, vol. XX, nos 77-78-79-80 (juillet-décembre 2007), p. 267-283.

Guinle, Francis. 1994. « Notes sur Prosperio's Book ». Dans Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et Adré Gardies (dir.). *Cinéma et théâtralité*, p. 147-149. Lyon : Aléas / Cahiers du GRITEC.

Hagstrum Jean H. 1958. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry*. Chicago : Chicago University Press.

Hamon-Sirejols, Christine, Jacques Gerstenkorn et André Gardies. 1994. *Cinéma et théâtralité*, Lyon : Aléas / Cahiers du GRITEC.

Harris, John. 1979. *The Artist and the Country House : A History of Country House and Garden View Painting in Britain, 1540-1870*. Londres : Sotheby Parke Bernet Publications.

Haskell, Francis. 1967. « The Apotheosis of Newton in Art ». *Texas Quarterly*, no 10, p. 218-237.

Hatchuel, Sarah. 2001. « Shakespeare. De la scène élisabéthaine au cinéma : une perspective historique et esthétique ». *L'Annuaire théâtral*, no 30 (automne), p. 59-74.

Hotchkiss, Lin H. [2001] 2008. « Theatre, Ritual, and Materiality in Peter Greenaway's *Baby of Mâcon* ». Dans Wiloquet-Maricondi, Paula et Mary Alemany-Galway (dir.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, p. 223-251. Lanham (Maryland) : Scarecrow Press.

Hougue, Clémentine. 2006. « Le cut-up : ut pictura poesis au pied de la lettre ». En ligne. *Trans : Revue de littérature générale et comparée*, no 11 (juin) <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?page=recherche&recherche=hougue> (consulté le 25 mars 2010).

Housen, J. 1983. « Espace plastique et espace filmique ». *Revue belge du cinéma*, no 5 (automne), p. 3-41.

Howard, D. A. (dir.). 1993. *Art and Patronage in the Caroline Courts*. Cambridge : Cambridge University Press.

Hurst, Heicke. 2007. « La Ronde de nuit ». *Jeune cinéma*, no 314 (décembre), p. 54-55.

Jaehne, Karen. [1984] 2000. « The Draughtsman's Contract : An Interview with Peter Greenaway ». Dans Gras, Vernon et Marguerite Gras (dir.). *Peter Greenaway. Interviews*. p. 21-27. Coll. « Conversations with Filmmakers ». Jackson : University Press of Mississippi.

Jacobson, Harlan. 2009. « Every Picture Tells a Story ». *Film Comment*, vol. 45, no 1 (janvier-février), p. 20.

Jeancolas, Jean-Pierre. 1984. « La représentation rebelle. Meurtre dans un jardin anglais ». *Positif*, no 276 (février), p. 12-14.

Keynes, Milo. 2003. *The Iconography of Sir Isaac Newton to 1800*. Cambridge : Boydell Press, p. 46.

Labie, Jean-François. 1984. « Les frontières du monde artificiel ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 32-33.

Lafleur, Guillaume. 2007. *Théâtralité et cinéma : enjeux scénographiques et dramaturgie*. Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

Lamoureux, Johanne. 1984. *Le théâtre comme métaphore dans quelques discours sur l'œuvre d'art*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Lawrence, Amy. 1997. *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge : Cambridge University Press.

Lee, Rensselaer Wright. [1967] 1991. *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIIIe siècles*. Traduit par Maurice Brock. Paris : Macula.

Lessing, G.E. 1964. *Laocoon*. Coll. « Miroirs de l'art ». Paris : Hermann.

Levey, Michael et Francis Haskell. 1958. « Painters and Painting at the 'Age of Rococo' Exhibition in Munich ». *The Burlington Magazine*, vol. 100, no 669 (décembre), p. 422-425 et 427.

Magny, Joël. 2008. « Peter Greenaway ». En ligne. *Encyclopedia Universalis* <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/meurtre-dans-un-jardin-anglais/#> (consulté le 15 mai 2011).

Maheu, Fabien. 2010. « Cinema, painting and the digital technology : Peter Greenaway's hybrid images ». *Cycnos*, vol. 26, no 1, p. 127-142.

Malcomson, Scott. 1983/1984. « The Draughtsman's Contract ». *Film Quarterly*, vol. 37, no 2, p. 34-40.

Marie, Michel. 2008. « Meurtre dans un jardin anglais » En ligne. *Encyclopedia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/meurtre-dans-un-jardin-anglais/#> (consulté le 15 mai 2011).

Martin, Marie. 2009. « Greenaway avec Starobinsky : le dix-huitième siècle comme espace de résonances imaginaires dans *Meurtre dans un jardin anglais* ». Dans Poirson, Martial et Lawrence Schifano (dir.). *L'Écran des lumières. Regards cinématographiques sur le XVIIIe siècle*. p. 133-143. Coll. « SVEC ». Oxford : Voltaire Foudation.

-----, 2007. « D'un double triptyque : Antonioni / Argento / Greenaway, cinéma / peinture / photographie ». *LIGEIA : Dossiers sur l'art*, vol. XX, nos 77-78-79-80 (juillet-décembre), p. 158-168.

Masson, Alain. 1984. « Herminie et Proserpine. Meurtre dans un jardin anglais ». *Positif*, no 276 (février), p. 10-11.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Mesplède, Claude. 2003. *Dictionnaire des littératures policières*. 2 tomes. Paris, Joseph K.

Mimoso-Ruiz, Duarte. 1998. « Détails et cadrages chez Antonioni (*Blow Up*), Kubrick (*Lolita*), Greenaway (*The Draughtsman's Contract*) ». Dans Gilles Ménégaro (dir.). *Le cinéma en détails*, p. 131-142. Poitiers : La Licorne.

-----, 1995. « Cadrages et miroirs du cinéma de : The Draughtsman's Contract de Peter Greenaway (1982) ». *Caliban* (Revue de l'Université de Toulouse-Le Mirail), no XXXII, p. 65-76.

- Moine, Raphaëlle. 1999. « Quand Peter Greenaway prend la théâtralité dans sa toile ». *CinémAction*, no 93 (octobre), p. 157-163.
- Morgan, Stuart. 1983 « Breaking the Contract ». *Artforum International*, novembre, p. 46-50.
- Mortimore, Roger. 1984. « Un jardin de métaphores ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 38-40.
- Moser, Walter. 2007. « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». Dans Marion Froger et Jüngen E. Müller (dir.). *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. p. 69-92. Münster : Nodus Publikationen.
- . 2000. « Puissance baroque » dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway ». *Cinémas*, vol. 10, nos 2-3, p. 39-63.
- Mouilleseaux, Jean-Pierre. 2008. « Ténébrisme ». En ligne. *Encyclopedia Universalis* <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tenebrisme/#> (consulté le 20 juin 2011).
- Nasta, Dominique. 1991. « Narrative Polyphonie : Visual Readings and Verbal Ambiguity in Peter Greenaway's *The Draughtsman's Contract* ». *Meaning in Film : Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. P. 144-151. New York : Peter Lang.
- Natali, Maurizia. 1996. *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes.
- New World Encyclopedia. 2008. « Charles II of England » En ligne. *New World Encyclopedia*. http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Charles_II_of_England?oldid=678708 (consultée le 15 juin 2011).
- O'Neill, Eithne. 2010. « Le complot du tableau. La peinture dans le cinéma de Peter Greenaway ». *Positif*, vol. 590 (avril), p. 118-120.
- . 2008. « La Ronde de nuit. Vers le jour ». *Positif*, vol. 565 (mars), p. 31-33.
- Panofsky, Erwin. [1953] 1971. *Early Netherlandish Painting : its origins and character*. New York : Harper & Row.
- . [1947] 1996. *Trois essais sur le style*. Traduit par Bernard Turle. Paris : Le Promeneur.
- Pascoe, David. [2001] 2008. « Greenaway, the Netherlands, and the Conspiracy of History ». Dans Wiloquet-Maricondi, Paula et Mary Alemany-Galway (dir.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, p. 339-357. Lanham (Maryland) : Scarecrow Press.
- . 1997. *Peter Greenaway : Museums and Moving Images*. Londres : Reaktion.
- Pears, Ian. 1988. *The Discovery of Painting : The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1786*. New Haven : Princeton University Press.

- Pergo, François. 2005. *Dictionnaire des matériaux du peintre*. Paris : Belin, p. 243-247.
- Peucker, Brigitte. 1995. *Incorporating Images : Film and the Rival Arts*. Princeton : Princeton University Press.
- Pilard, Philippe. 1991. « Entretien avec Peter Greenaway » *Positif*, no 303 (mai), p. 23-27.
- Plasseraud, Emmanuel. 2007. *Cinéma et imaginaire baroque*. Coll. « Arts du spectacle – Images et son ». Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Pouilloux, Jean-Yves. 1984. « Les incertitudes du regard ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 26-27.
- Quaresima, Leonardo (dir.). 1996. *Il cinema e le altre arti*. Catalogue d'exposition (Venise, Biennale 1996). Venise : La Biennale di Venezia & Marsilio.
- Remy, Michel. 2010. *Peter Greenaway*. Numéro spécial de la revue *Cycnos*, vol. 26, no 1.
- Riegl, Alois. 2008. *Le portrait de groupe hollandais*. Traduit par Aurélie Duthoo et Étienne Jollet. Paris : Hazan.
- Rival-Morel, Élisabeth. 1999. *L'univers de Peter Greenaway ou l'art du négatif*. Thèse de doctorat, Lille, Université de Lille III-Charles-De-Gaulle.
- Rosenberg, Jakob, Slive, Seymour et E.H. ter Kuile. [1966] 1987. *Dutch Art and Architecture, 1600-1800*. Coll. « The Pelican History of Art ». Londres : Penguin Books.
- Schama, Simon. 2003. *Les yeux de Rembrandt*. Traduit par André Zavriew. Paris : Éditions du Seuil.
- , 2000. *A History of Britain*. New York : Hyperion, vol. 2, 2001.
- , 1991. *L'Embarras de richesse. La culture hollandaise au Siècle d'Or*. Traduit par Pierre-Emmanuel Dautat. Coll. « Bibliothèque illustrée des histoires ». Paris : Gallimard.
- Schmorak Leijnse, Adriana. 2010. « La Ronde de nuit ». En ligne. *Site de Cinecritic.biz*. http://www.cinecritic.biz/fra/index.php?option=com_content&view=article&id=248%3AAla-ronde-de-nuit&catid=1%3Acategorie1cinecritiquearticlesdumois&Itemid=1 (le 25 septembre 2010).
- Seidel, Linda. 1993. *Jan Van Eyck's Arnolfini portrait : stories of an icon*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Spielmann, Yvonne. 2001. « Intermedia in Electronic Images » *Leonardo*, Vol. 31, no 1, p. 55-61.

- [1994] 1998. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. Munich : Wilhelm Fink.
- Steadman, Philip. 2001. *Vermeer's Camera : Uncovering the Truth behind the Masterpieces*. Oxford : Oxford University Press.
- Sterrit, David. 2010. « Rembrandt's J'Accuse » *Cineaste*. Vol. 35, no 2 (printemps), p. 66-67.
- String, R.C. 1997. *The Tudor and Stuart Monarchy : Pageantry Painting, Iconography*. Woodbridge: Boydell Press, vol. 2.
- Styan, J.L. 1996. *The English Stage : A History of Drama and Performance*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Surel, Jeannine. 1984. « Le Voyeur aveuglé ». *L'Avant-Scène cinéma* (no spécial sur *Meurtre dans un jardin anglais*), no 333 (octobre), p. 28-29.
- Thivat, Patricia-Laure. 2007. « De la peinture au cinéma : une histoire de magie ». *LIGEIA : Dossiers sur l'art*, vol. XX, nos 77-78-79-80 (juillet-décembre), p. 73-82.
- Tylski, Alexandre. 2001. "Cinéma et peinture. Dans le sens des toiles" En ligne. *Site de Cadrages.net* <http://www.cadrage.net/dossier/cinemapeinture/cinemapeinture.html> (consulté le 5 juillet 2011).
- Vancheri, Luc. 2007. *Cinéma et peinture*. Coll. « Cinéma ». Paris : Armand Colin.
- Vasselin, Martine. « Rembrandt (1606-1669) ». 2008. En ligne. *Encyclopedia Universalis* <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rembrandt/> (consulté le 15 mai 2011).
- Viatte, Germain. 1989. *Peinture – Cinéma - Peinture*. Catalogue d'exposition (Marseille, 15 octobre 1989-14 janvier 1990). Paris : Hazan et Direction des Musées de Marseille.
- Visy, Gilles. 2005. « Meurtre dans un jardin anglais, de Peter Greenaway : pacte pervers et intrigue picturale » Dans *Films cultes – culte de film*. p. 67-75. Coll. « Audiovisuel & Cinéma ». Paris : Publibookm.
- Walker, J. A. 1993. *Art and Artists on Screen*. Manchester : Manchester University Press.
- Walsh Michael. 1993. « Allegories of Thatcherism in the Films of Peter Greenaway ». Dans Friedman, Lester (dir.). *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, p. 255-277. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Watney, Simon. 1998. « Gardens of Speculation – Landscape in *The Draughtsman's Contract* ». Dans Hayward Philip (dir.). *Picture this. Media Representations of Visual Art & Artists*. p. 221-230. Luton : Luton University Press.
- Weber, Samuel. 2004. *Theatricality as Medium*. New York : Fordham Press.

-----2001. «La théâtralité « dans » le cinéma : considérations préliminaires ». *L'Annuaire théâtral*, no 30 (automne), p. 13-23.

Wells, Paul. 1996. « Compare and Contrast. Derek Jarman, Peter Greenaway and Film Art ». *Art & Design*, vol. 11, nos 7/8 (juillet-août), p. 25-30.

Welsh, Henry. 1984. « Entretien avec Peter Greenaway ». *Jeune cinéma*, no 158 (avril), p. 24-27.

Wilson, Edwin et Alvin Goldfarb. [1991] 1995. *Theater: The Lively Art*. New York, McGrawhill.

Wollen, Peter. 1993. « The Last New Wave » Dans Friedman, Lester (dir.). *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, p. 35-51. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Woods, Alan. 1996. *Being Naked, Playing Dead. The Art of Peter Greenaway*. Manchester : Manchester University Press.

Wright, Christopher. 2000. *Rembrandt*. Traduit par Paul Alexandre. Paris : Citadelles & Mezenod.

----- . 1985. *Masterpieces of Reality : French 17th Century Painting : A Loan Exhibition from Public and Private Collections in Britain and Ireland*. Leicester : Leiscestershire Museums.

Zernik, Clelia. 2008. « Peinture et cinéma. Quelques regards nouveaux », *Positif*, nos 569-70, (juillet août), p. 147-151.

Filmographie

The Draughtsman's Contract (Peter Greenaway, 1982 : 103 min.)

Nighthawking (Peter Greenaway, 2007 : 136 min.)

Autres films mentionnés

Rembrandt's J'Accuse !... (Peter Greenaway, 2008 : 86 min.)

The Belly of an Architect (Peter Greenaway, 1987 : 118 min.)

The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover (Peter Greenaway, 1989 : 124 min.)

Prospero's Book (Peter Greenaway, 1991 : 124 min.)

Baby of Mâcon (Peter Greenaway, 1993 : 122 min.)

Caravaggio (Dereck Jarman, 1986 : 94 min.)

Passion (Jean-Luc Godard, 1982 : 82 min.)

L'Hypothèse du tableau volé (Raul Ruiz, 1979 : 66 min.)

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975 : 184 min.)

Blow Up (Michelangelo Antonioni, 1966 : 111 min.)

L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961 : 94 min.)

Annexe

III. 1 : Hendrick Danckerts, *King Charles II, receiving gift of a pineapple from the Royal Gardener, John Rose*, 1675, h/t, localisation inconnue.

III. 2 : Georges de la Tour, *La Madeleine à la veilleuse*, vers 1642-1644, h/t, Paris, Musée du Louvre.

III. 3 : Georges de La Tour, *La Madeleine pénitente (dite La Madeleine au miroir)*, vers 1649, h/t, Washington, National Gallery of Art.

Ill. 4 : Georges de La Tour, *Madeleine pénitente dite aux deux flammes (Wrightsman)*, date inconnue, h/t, New York, Metropolitan Museum of Art.

Autres tableaux de Georges de la Tour utilisant un type d'éclairage à la chandelle

III. 5 : *L'Éducation de la Vierge au livre*, vers 1650, h/t, New York, Frick Collection.

III. 6 : *Le Souffleur à la lampe*, vers 1649, h/t, Dijon, Musée des beaux-arts.

III. 7 : *Le Nouveau-né*, vers 1645-48, huile sur toile, Rennes, Musée des beaux-arts.

III. 8 : Rembrandt, *L'Aveuglement de Samson* (aussi connue sous le titre *Samson aveuglé par les Philistins*) 1636, h/t, Francfort, Stadesches Kunstinstitut.

Ill. 9 : Attribuée à Gerrit Lundens, copie de *La Ronde de nuit* avant le découpage de 1715, Amsterdam, Rijksmuseum. Les lignes blanches permettent de visualiser ce qui a été rogné lors du déplacement du tableau.

Ill. 10 : Il Caravaggio, *L'Arrestation du Christ au jardin des Oliviers*, vers 1602, Dublin, National Gallery of Ireland.

III. 11 : Jean-Antoine Watteau, *L'Amour au théâtre italien*, 1714, h/t, Berlin, Staatliche Museen

III. 12 : Gianlorenzo Bernini, *L'Extase de sainte Thérèse*, 1647-1652, Rome, Église Santa Maria della Vittoria

