

Le Peintre Barbare

Renaud Bézy

► **To cite this version:**

| Renaud Bézy. Le Peintre Barbare. 2020. halshs-03051863

HAL Id: halshs-03051863

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03051863>

Preprint submitted on 10 Dec 2020

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

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

Le Peintre Barbare

Renaud Bézy

La proposition qui nous est faite de réfléchir, d'un point de vue esthétique, à un « Barbare le Beau ? » fait immédiatement écho chez moi à un cycle de films courts que je réalise depuis 2012, *les Ballets Barbares*, films costumés et burlesques dans lesquels j'incarne un personnage de peintre au travail. Mais revenons aux deux termes de notre proposition « Barbare le Beau ? » et à son point d'interrogation final. Étymologiquement le barbare désignait chez les Grecs les peuples ne parlant pas la langue hellénistique, c'est-à-dire ceux dont on ne comprenait pas le langage. Le Beau renvoie à la question esthétique, mais le point d'interrogation (« Barbare le Beau ? ») souligne la dimension conflictuelle (productive ?) d'une allitération qui se donne avant tout comme un oxymore. Car quoi de plus éloigné du beau qu'un barbare qu'on imagine assez peu s'adonner à un ballet ?

Surgit ici la figure du peintre — mais pas n'importe quel peintre —, celui qui est hors langage, ou tout du moins, si l'on considère la peinture comme son langage, qui parle une langue incompréhensible. Ce peintre, c'est celui de la modernité, de l'avant-garde. Qu'il détruise son objet — la *tabula rasa* — ou qu'il produise des œuvres radicalement nouvelles (n'appartenant pas au cadre autorisé décryptable par la critique d'art), les œuvres de ce peintre barbare apparaissent comme la négation de l'art car trop violentes, destructrices ou laides. L'histoire de la modernité est émaillée de ces récits hauts en couleurs : Ruskin accusant Whistler d'avoir « jeté un pot de peinture à la face du public¹ », Baudelaire écrivant à Manet « vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art² », jusqu'au récit de Braque, terrassé par l'horreur de sa découverte des *Demoiselles d'Avignon* (1907)³. Le peintre sera d'autant plus barbare qu'on l'associera à une mouvance expressionniste, non rationnelle, pulsionnelle de l'art, le primitivisme d'un Gauguin, et son mythe du sauvage, servira ici de paradigme.

Je me propose d'étudier ici la représentation du peintre barbare au cinéma, à la fois dans des fictions et des documentaires, à travers des choix spécifiques, pointillistes, non exhaustifs. À la fin de ce texte, je propose de visionner grâce à un lien vidéo l'un de mes films intitulé : *Ballet barbare : la floraison*. Cette tentative peut sembler bien ambitieuse dans le cadre de cet article, et l'on pourrait murmurer puis hurler avec Vincent Van Gogh : « *It's impossible... it's impossible ! it's impossible !!* ». Ce sont là les dernières phrases du peintre, prononcées avant qu'il ne se suicide d'un coup de revolver, seul dans un champ de blé. Ou plutôt ce sont les paroles de l'acteur Kirk Douglas tandis qu'il badigeonne furieusement la toile *Champ de blé aux corbeaux* (1890) dans les toutes dernières séquences du film de Vincente Minnelli *Lust for life* (1956) (*La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* pour la version française). Malgré les qualités évidentes du film (notamment son somptueux Technicolor), il participe —

¹ Ruskin, John, « Letter the Seventy-ninth », *Fors Clavigera*, 2 July 1877, pp. 181-213.

² Lettre à Manet, du 11 mai 1865. Charles Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 497.

³ La phrase de Braque devant l'œuvre de Picasso aurait été (mal) rapportée par Kahnweiler selon Pierre Daix qui rectifie ainsi la formule : « *Ta peinture, c'est comme si tu voulais nous faire manger de l'étope ou boire du pétrole pour cracher du feu !* ». Pierre Daix, *Braque avec Picasso : l'album de l'exposition*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2013, p.10.

voire même à bien des égards contribue à établir — un certain nombre de clichés ou de stéréotypes concernant la figure du peintre au cinéma. L'artiste — forcément maudit — est un solitaire, exclu de la société, dévoré par sa passion, plus proche de l'animalité que de l'humanité, c'est un fou, un sauvage tragique. Dans la même veine que Minnelli, de nombreux films installeront durablement dans les biographies filmées ces poncifs autour de la figure de l'artiste et l'on ne s'étonnera guère de la sur-représentation filmique "*d'artistes maudits*" aux destinées parfois fatales (Van Gogh⁴, Gauguin⁵, Munch⁶, Modigliani⁷, Pollock⁸, Basquiat⁹) ou de personnages hors norme à la vie romanesque (Picasso¹⁰). C'est que le cinéma est tenu à une dramaturgie, les « *vies passionnées* » font d'excellents scénarios. On imagine difficilement un film relatant la vie d'Henri Matisse, lui qui revendiquait sa normalité et dont la déclaration la plus provocatrice consista, on s'en souvient, à comparer ses peintures à un bon fauteuil offrant réconfort et repos à l'amateur d'art après une rude journée de travail (pour les mêmes raisons il y a fort à parier que jamais Robert Ryman ou l'artiste conceptuel Joseph Kosuth ne feront l'objet d'un *biopic*). Philosophe et membre de l'école de Francfort, Theodor W. Adorno ne cachait pas son mépris pour « *ces films sur Rembrandt ou Toulouse Lautrec* » qu'il taxait de « *camelote culturelle* », mélangeant la « *lie de la psychologie* » au culte de « *la personnalité* ». Dans cette « *neutralisation des œuvres de l'esprit en biens de consommation*¹¹ », Adorno débusquait la logique d'une industrie culturelle¹² qu'il n'a cessé de combattre. Notre *Peintre Barbare* serait donc la figure privilégiée de la représentation de l'artiste dans le cinéma de fiction, quitte à en faire, à force de stéréotypes et de répétition, un *pseudo*-barbare, un faux barbare, artificiellement mise en scène. Mais ce jeu de stéréotypes peut se révéler plus productif qu'on ne l'imagine, surtout lorsqu'il use de l'humour parodique.

The Rebel avec Tony Hancock est une comédie anglaise réalisée par Robert Day en 1961. Elle dépeint les tribulations d'un petit employé de bureau de la City qui se rêve artiste bohème et lâche tout pour partir à Paris (à ce titre le film peut être lu comme une satire savoureuse du parcours de Gauguin). Si le personnage joué par Hancock manque cruellement de talent, il ne manque pas de ferveur. Au cours du récit, il ne cesse de se heurter à l'incrédulité, voire l'hostilité, de tous ceux qui croisent son chemin. À commencer par sa logeuse — Madame Crevatte — qui découvre, mi-furieuse, mi-tétanisée, qu'Hancock a transformé clandestinement le premier étage de sa maison en atelier de sculpture où trône une Vénus

⁴ Outre le film de Minnelli, on doit évidemment signaler celui de Maurice Pialat, *Van Gogh* (1991), où Jacques Dutronc tient avec flegme et nonchalance le premier rôle.

⁵ Gauguin a beaucoup inspiré les cinéastes, jusqu'au tout récent *Gauguin* (2017) d'Édouard Deluc avec Vincent Cassel dans le rôle titre. Plus étonnant, le film *Oviri*, réalisé par Henning Carlsen en 1986, où Donald Sutherland campe Gauguin. Le mythe est par ailleurs tellement puissant que certains réalisateurs s'en inspirent sans forcément citer explicitement Gauguin. Ainsi du personnage fictionnel Charles Strickland imaginé par Albert Lewin pour son premier film *The moon and Six pence* (1942).

⁶ *Edvard Munch, la danse de la vie* (1974) de Peter Watkins.

⁷ Parmi les multiples adaptations à l'écran de la vie tragique d'Amedeo Modigliani, on retiendra *Montparnasse 19* (1958) de Jacques Becker où Gérard Philipe incarne Modigliani.

⁸ *Pollock* (2000) réalisé par Ed Harris. Dans son film, le réalisateur/acteur joue Jackson Pollock.

⁹ *Basquiat* (1996) réalisé par le peintre Julian Schnabel.

¹⁰ *Surviving Picasso* (1996) de James Ivory avec Anthony Hopkins dans le rôle de Pablo Picasso.

¹¹ Cité sans référence par Jean-Pierre Rehm, « Portrait chinois », Cahiers du cinéma, n° 598 (2005), p. 90.

¹² Voir son article « Sur le Jazz » (1936) publié sous le pseudonyme d'Hector Rottweiller, et surtout son ouvrage *La dialectique de la raison* en collaboration avec Horkheimer. Voir Max Horkheimer & Theodor W. Adorno *La dialectique de la raison* (1944), Paris, Gallimard, 1989.

monumentale et barbare (trop lourde pour le plancher, elle le traversera bientôt en une ultime catastrophe). Hancock campe ici une figure grotesque et parodique d'un artiste qui se considère comme un génie incompris. D'ailleurs, avant l'irruption de sa logeuse et alors que celle-ci tambourine à sa porte, il s'interrompt et lâche, comme pour lui-même : « *barbarians are at the gates of Rome* » (« *les barbares sont aux portes de Rome* »). Les barbares, c'est le public trop conventionnel qui ne parvient pas à identifier la vision révolutionnaire du véritable artiste. Ici c'est Madame Crevatte dont l'aveuglement obstiné signe le philistinisme. Inspectant l'appartement, elle désigne une petite peinture (*bad painting* avant l'heure) et demande « *What is that horrible thing ?* » (« *quelle est cette chose horrible ?* »). Hancock répond fièrement « *that is a self portrait* » (« *c'est un autoportrait* »), ce à quoi elle rétorque : « *who of ?* » (« *de qui donc ?* »). Madame Crevatte ne semble pas saisir qu'elle héberge un génie, pour elle les œuvres qui encombrant sa maison ne sont qu'un amas d'ordures (« *lot of miscellaneous rubbish !* ») dont il faudrait la débarrasser au plus vite. Et lorsque Hancock, faisant l'éloge de sa monstrueuse sculpture primitiviste, se lance dans une explication reprenant la doxa moderniste : « *It is women as I see them !* » (« *c'est la femme telle que je la vois !* »), Madame Crevatte le soupçonne aussitôt d'être un dangereux malade, voire un pervers sexuel.

L'aveuglement du *Rebel* sur ses aptitudes artistiques est à la mesure de la disproportion entre ses ambitions (immenses) et l'univers étriqué dans lequel il évolue (tout au moins dans la partie londonienne de l'intrigue). Si Hancock confond sa maladresse, son incompetence, avec une forme de vision artistique révolutionnaire, le spectateur lui conserve pourtant toute sa sympathie. On est toujours du côté de Hancock, c'est ce qui distingue *The Rebel* de tant d'autres comédies cinématographiques aux relents facilement poujadistes qui, croyant caricaturer un monde de l'art (moderne ou contemporain), font plutôt la démonstration de leur propre incurie. C'est que *The Rebel* fait sans cesse appel à une vision informée de l'art qui, pour fonctionner, doit être en partage avec le spectateur. La scène de confrontation avec Madame Crevatte dont nous parlions précédemment est ainsi truffée de références, avec par exemple la logeuse regardant sous tous les angles possibles une peinture (vague ressemblance avec un Picasso) et qui tente de trouver ce qu'elle représente. Hancock déclare avec confiance que cela est évident et que n'importe qui avec un peu d'imagination peut voir ce que cela représente. Pourtant, lorsqu'il est bientôt sommé de répondre par une Madame Crevatte dont l'imagination n'est certes pas le fort, Hancock est bien embarrassé et finit par lâcher, irrité semble-t-il de ne pas trouver de réponse : « *it's a design and shapes and colors !* » (« *c'est une composition, des formes et des couleurs !* »). Cette ultime tentative de convaincre une logeuse incurablement étanche à toute sensibilité artistique sonne comme un écho impuissant à la fameuse formule de Maurice Denis : « *Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* ¹³ ». Finalement, même si Hancock fait largement fausse route (et cela pour notre plus grand bonheur), sa foi dans l'art le sauve absolument à nos yeux. Au-delà du

¹³ Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », *Du symbolisme au classicisme. Théories*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes, Paris, Hermann, 1964, p. 52.

jeu de références instaurant une connivence avec le spectateur, on ne rie jamais aux dépens d'Hancock, car mieux vaut la folie de ce barbare hors norme, sorte de Don Quichotte sans Sancho Panza, que les ricanements grinçants des gens ordinaires.

L'appel de l'art est le plus fort et Hancock doit bientôt quitter Londres pour Paris. La vie de bohème du *Rebel* offre alors d'autres florilèges, comme cette séquence d'*Action Painting* dans un atelier montmartrois. Après avoir placé une toile au sol et déversé des seaux de peinture en de vastes "*drippings*" colorés, Hancock vêtu de bottes déambule sur la toile, mélangeant la peinture avec ses pieds. Prenant subitement une posture à la crânerie macho et un accent américain, il improvise comme pour lui-même une petite saynète : « *What have you been doin' man ? I've been doin' an action painting man* » (« *Qu'est-ce que t'as foutu mec ? j'ai fait une peinture expressionniste mec* »). On reconnaît dans ce pastiche la figure emblématique de Jackson Pollock. Pollock qui pourrait être considéré comme le prototype du Peintre Barbare, se situant en dehors de la culture (« *I am nature* »). Le chef de file de la peinture expressionniste n'a-t-il pas brisé les règles de la peinture de chevalet en travaillant au sol et en s'affranchissant de la composition avec l'invention du *all over* ? Sa façon de peindre est expressive, improvisée, radicale aussi. Pollock a également un tempérament indomptable, sauvage (les bagarres au Cedar Street Tavern sont restées mythiques), enfin sa mort tragique en fait un personnage à la biographie hors norme : un *barbarian* par excellence. Pollock a fait l'objet de son vivant de deux films documentaires réalisés par Hans Namuth, le deuxième, de 1951 intitulé *Jackson Pollock '51*, est le plus connu. Étant donné la personnalité *bigger than life* de Pollock, le film est étonnamment minimal dans son dispositif, voire littéral. Il contient deux séquences de peinture, toutes deux filmées en plein air devant l'atelier de Pollock. La première séquence montre l'artiste travaillant à une grande toile au sol, la deuxième est réalisée en plaçant la caméra sous une vitre sur laquelle Pollock réalise son *dripping*, on voit donc apparaître le visage de l'artiste dans le champ de la caméra. Chacune des séquences est accompagnée de la voix de Pollock en *off* (son indirect), qui livre des informations factuelles (lieu de naissance, formation, technique utilisée), quelques pistes d'interprétation (Pollock évoque la parenté de son travail avec les Indiens de l'Ouest américain et leurs peintures de sable), et peu de remarques subjectives. La manière de filmer, crue, directe, reflète la façon dont Pollock peint : « *my painting is direct* ». Comme si la sauvagerie barbare d'un Pollock avait besoin, pour être saisie, d'être objectivée par la caméra de Hans Namuth dans un dispositif utilisant le moins possible de théâtralisation.

Bien différent, voire opposé, est le film documentaire *Georges Mathieu ou la fureur d'être* que Frédéric Rossif consacre en 1971 au peintre français, fondateur de l'abstraction lyrique. Difficile de rendre compte de cet étrange objet filmique, peut-être que les mots du réalisateur nous serviront ici d'introduction : « *Je voulais faire un Opéra dont Mathieu serait le Livret. Ce n'est pas un film de peinture. Ce n'est à aucun moment un documentaire. Nous avons tenté de dépasser les notions de réel et d'irréel, les données d'information historiques ou même généalogiques.* » Un « *opéra* », le terme est à la hauteur d'une certaine grandiloquence du personnage. Et l'on ne pourra reprocher à Rossif d'avoir fait un

usage excessif de la célèbre formule de Mies Van Der Rohe — « *Less is more* » — tant son film est tout entier sous le signe d’une artificialité flamboyante. Ainsi les séquences où Mathieu est filmé en train de peindre sont saturées d’effets cinématographiques : ralentis, inversions du défilement des images, kaléidoscopes, surimpressions. À ces effets déconcertants s’ajoutent l’étrangeté de la musique de Vangelis et les commentaires hallucinés du poète François Billetdoux, l’une et l’autre (musique et texte) courent en son *off* sur la quasi totalité du film et contribuent à le rendre plus hermétique, dramatique aussi. Il faut ajouter à ces artifices proprement cinématographiques, outre les changements de tenues vestimentaires de Mathieu, incorrigible dandy, des choix de mise en scène qui frisent le burlesque. Mathieu dans un studio immaculé (type studio télé) peignant par gestes brusques au rythme des coups et cris de deux judokas livrant combat. Et surtout, le plat de résistance du film — qui tient de l’art total jusqu’au grand guignol —, une longue séquence où Mathieu exécute une toile démesurée (*La nécessité de l’espérance*, 200 x 600 cm) accompagné en direct par les improvisations musicales de Vangelis ainsi que par les mouvements d’une danseuse en tulle bleu. Celle-ci s’arrête finalement, et lance des regards incrédules, l’air un peu perdu... on le serait à moins. Aux séquences d’enregistrement du geste pictural, Rossif adjoint une série de séquences intercalaires (dont malheureusement je ne peux faire un relevé exhaustif dans le cadre restreint de cet article). Retenons parmi celles-ci des images d’archives en noir & blanc prises dans les décombres de l’immédiate après guerre, vues de villes en ruine suite aux bombardements, vestiges modernes qui mettent l’œuvre de Mathieu en résonance avec les grandes tragédies humaines du XXe siècle. Ailleurs, c’est toute une histoire de France qui se trouve convoquée avec le château de Versailles : mouvement de caméra dans l’édifice désert la nuit, puis au petit jour dans la Galerie des Glaces. Extérieur jour dans les jardins : travelling latéral le long des bassins où se reflètent plusieurs grandes toiles de Mathieu, dressées dans l’espace. Le tout est accompagné d’un texte déclamé par Billetdoux et souligné par une musique aux accents royaux et magistraux de Vangelis.

Sérieux (trop sérieux peut-être), le film de Rossif vise à provoquer une sidération chez le spectateur pour qu’il accède — transporté d’une admiration fervente et inspirée — à une forme d’extase contemplative. Pour un spectateur contemporain, pas sûr que l’effet escompté soit toujours atteint. Hyperbolique et extravagant, l’opéra de Rossif est menacé par le fiasco. Si le film produit bien une incrédulité, son mélange de grandiloquence et de flamboyance kitsch peut provoquer l’hilarité, voire un fou rire irrépressible. Je voudrais faire ici l’hypothèse que la dimension burlesque du film, certes involontaire, dessine les contours d’un nouveau type de peintre qui, par excès, passerait du peintre barbare (Pollock) au peintre « Camp ». C’est qu’il me semble que le film de Rossif relève d’une « *sensibilité*¹⁴ » que Susan Sontag décrivait dans « Notes on Camp »¹⁵ (fort malheureusement traduit en

¹⁴ *Idem*, p. 421.

¹⁵ Le « Camp » est un terme de la langue anglaise intraduisible. Il viendrait de « camper » en français et peut désigner une attitude outrageusement affectée ou des œuvres au maniérisme sophistiqué et tapageur. Il apparaît en corrélation avec une certaine contre-culture gay qui subvertit les termes du bon goût et des convenances. Susan Sontag a publié « Notes on “Camp” » en 1964 dans le numéro 31 (édition d’automne) de la *Partisan Review*. Je me réfère dans mes notes à l’édition française : Susan Sontag « Le style “Camp” » (1964) in *L’œuvre parle*, Paris, Édition Christian Bourgois, 2010.

français par « Le style “Camp” »). Dans son essai, si le « Camp » « *est un certain mode d'esthétisme*¹⁶ », il ne relève pas d'une notion uniforme, et Suzanne Sontag fluctue entre plusieurs définitions tout au long de son texte. Je voudrais m'arrêter particulièrement sur les notes (le texte de Sontag est formé d'une série de brefs chapitres numérotés) qui insistent sur les notions de *sérieux*, de *naïveté*, d'*échec artistique* également et de *flamboyance excessive*, tant elles nous semblent retranscrire l'expérience « Camp » que peut provoquer le film de Rossif. Qu'il me soit permis ici de citer Susan Sontag :

« 23. *L'élément essentiel du “Camp”, naïf ou pur, c'est le sérieux, un sérieux qui n'atteint pas son but. Il ne suffit pas évidemment que le sérieux manque son but pour recevoir la consécration du “Camp”. Seul peut y prétendre un mélange approprié d'outrance, de passion, de fantastique et de naïveté.*¹⁷ »

« 25. *La marque distinctive du “Camp” c'est l'esprit d'extravagance. [...] Le “Camp”, c'est souvent la marque du démesuré dans l'ambition de l'artiste, et pas simplement dans le style même de l'œuvre.*¹⁸ »

« *C'est l'entêtement doublé de prétention*¹⁹ » du film de Rossif, son « *extravagance* » mais aussi son « *sérieux* », qui par son ratage sublime font de *Georges Mathieu ou la fureur d'être* un magnifique morceau « Camp ». Rossif et Mathieu ne sont pourtant pas des plaisantins, et c'est justement cela qui les associe à ce que Sontag appelle le « *pur “Camp”* » : « *Le pur “Camp” est toujours naïf. Le “Camp” conscient (faire du “Camp”) paraît, en général, beaucoup moins bon*²⁰ ». Et plus loin : « *Le “Camp” à l'état pur est involontaire : d'un sérieux total*²¹ ». Si le « Camp » de Rossif et Mathieu est pur *parce qu'involontaire*, c'est qu'il participe finalement du regard contemporain que nous portons sur lui.

Du *pseudo-barbare* (ou *barbare factice*) façonné par Hollywood, au *barbare parodique* de *The Rebel*, en passant par le *barbarian* (Jackson Pollock), ou le *barbare « Camp »* d'un Georges Mathieu, nous aurons parcouru ici un certain nombre de facettes qui constituent un portrait fragmentaire du Peintre Barbare filmé. J'aimerais proposer une dernière figure à cette série, non en guise de clôture (on l'aura compris, la liste des peintres barbares est exponentielle), mais plutôt comme une ouverture, au sens musical. Ce peintre barbare est un peintre burlesque, empruntant sa gestuelle tant au cinéma du même nom (toujours proche de la catastrophe) qu'à la danse « pour rien » de l'enfant autiste et mutique. Pour découvrir ce peintre, je propose au lecteur de visionner *Ballet Barbare: la floraison*, premier opus du cycle de films *Les Ballets Barbares*.

Ballet Barbare: la floraison, 2012, Vidéo Sonore, HD, 11mn 50

lien vidéo : <https://vimeo.com/306163515>

¹⁶ Susan Sontag « Le style “Camp” » (1964) in *L'œuvre parle, op. cit.*, p. 424.

¹⁷ *Idem.*, p. 435.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*, p. 437.

²⁰ *Idem.*, p. 432.

²¹ *Idem.*