John Ford dans l'altelier de Winslow Homer. "Assistance peinture"

Jean-Michel Durafour

▶ **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. John Ford dans l'altelier de Winslow Homer. "Assistance peinture". La Furia Umana, 2019. hal-03222546

HAL Id: hal-03222546
https://amu.hal.science/hal-03222546

Submitted on 10 May 2021

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.

JEAN-MICHEL DURAFOUR / John Ford dans l'atelier de Winslow Homer. « Assistance peinture »

La route 77 de Portland à Prouts Neck longe tranquillement la côte atlantique vers le sud en passant par Cape Elizabeth, où le petit Johnny Martin Feeney a vécu avec sa famille, de sa naissance en 1894 jusqu'en 1897. À certains moments, on pourrait se croire dans les verts vallons de l'Irlande. Tel que je l'imagine, après le retour de ses parents à Portland, le jeune adolescent, en sortant de l'école ou peut-être au lieu de s'y rendre, avant les menus emplois dans des théâtres, avant les premiers nickelodéons, l'adolescent qui aime dessiner vient quelque fois traîner ses culottes courtes dans l'atelier du peintre qui commence à se sentir âgé. C'est du moins ce que, devenu célèbre, il dira à qui voudra l'entendre. Peut-être aussi le vieil homme – qui mourra en 1910 – est-il heureux de voir arriver le garçon. Il l'attend. Il aime la régularité de ses visites. Il n'a pas de gâteaux à lui offrir, ni de bonbons, non, seulement les tableaux qui s'entassent aux quatre coins. À cette époque, le maître du réalisme américain ne peignait guère plus que des marines et des scènes de pêche. (John, devenu adulte, se souviendra-t-il de cette vie dure des marins, en 1940, dans l'un de ses plus beaux films ?) Il est surtout loisible de penser très raisonnablement que l'on tombe là, un peu en vrac, sur bien d'autres toiles réalisées dans les périodes créatrices antérieures de l'artiste, et qui n'ont pas trouvé d'acheteurs, ou dont on ne veut pas se débarrasser : elles initièrent une éducation aux images, « un œil pour la composition[1] », dont on peut, pour le plaisir, suivre les traces subtiles – elles existent – dans les films de Ford[2]. Il est tout aussi envisageable que le peintre et l'enfant ne se soient jamais rencontrés, ou très peu. Après tout, la ville de Scarborough est relativement éloignée de Portland, et l'on ne va pas de l'une à l'autre par un simple détour pédestre ni même une inclination motivée pour la flânerie : il y faut un projet de vacances, de week-end,

c’est-à-dire un dessein familial accaparant pour un jeune garçon et des circonstances très espacées dans le temps. Mais les choses sont bien ainsi que je les ai présentées d’emblée : *telles que je les imagine…*

Winslow Homer dans son atelier de Prouts Neck, vers 1900

À côté de *l’existence* de tel ou tel tableau dans l’image (sa présence dénotative expresse – sous de multiples formes possibles : tableau photographié, recomposé, pastiché, etc.) ou de son *insistance* (sa présence connotative impliquée : l’allusion, le pictorialisme, par exemple[3]), on peut poser une autre modalité de la pensée de la peinture au cinéma : *l’assistance*. L’œuvre de Homer se trouve moins chez Ford dans l’image, à l’écran, sous une forme regardée par un autre médium, variée, avariée (comme c’est plus le cas, par exemple, de celle de Frederic Remington), qu’elle n’assiste, de l’extérieur, au film, qu’elle n’assiste à un film qu’elle assiste, qu’elle accompagne, plus sous la forme interlocutive d’un « spectateur » privilégié, d’un vis-à-vis d’invention figurative, d’une image assez regardante pour tout dire. Il existe une « assistance peinture » dans le cinéma, comme on parle dans les compétitions sportives d’assistance vidéo : une autre image qui porte un regard sur le film, apporte son soutien figuratif, parfois permet de résoudre une énigme visuelle ou de corriger une interprétation, par un point de vue modulé ou une résolution dépareillée – et qui, à bien des égards, à chaque fois que l’on s’y réfère, peut être tenue comme nuisant à la continuité du film en tant que film : mais n’est-ce pas le démon de toute analyse ?

C’est, par exemple, frappant – et ce sera mon seul cas d’étude ici – en 1952 dans *L’Homme tranquille*/*The Quiet Man*, un film très autobiographique sur le retour d’un boxeur de Pittsburgh dans l’Irlande bucolique de son enfance, où il découvre l’amour auprès de la pimpante Mary Kate Donaher. Sean parviendra à l’épouser après avoir passé toutes les étapes des coutumes locales et s’être réconcilié avec son beau-frère.

> Ces quinze dernières années, Ford les avait passées à filmer les conflits militaires à travers le monde et à recréer des scènes de bataille à Hollywood et dans déserts du Sud-Ouest américain. La guerre froide était en train de bouleverser ses repères personnels et professionnels. […] Comme Sean Thornton quittant l'Amérique avec au cœur l'horreur d'avoir tué un homme sur le ring, Ford fuyait la violence, le succès matériel et le rêve américain. *L'Homme tranquille* serait son exorcisme : dans ce paradoxe bienvenu, Ford était en Irlande pour réaliser un film sur un guerrier devenu pacifiste[4].

Plusieurs plans du film, pris en réseau – aucun ne fait citation explicite ni même évocation délibérée : nous sommes bien dans un troisième cas – font signe, pour qui veut le voir, vers des toiles de Homer peintes après 1870, à une époque où l'artiste travaillait principalement à des sujets solaires, idylliques et champêtres de la Nouvelle-Angleterre, valorisant, après l'expérience douloureuse de la guerre civile (qui lui apporta ceci dit le succès), mais aussi un séjour à Paris en 1866-1867 à Paris (on sent spécialement l'influence de Millet), une existence fermière arcadienne, préindustrielle, humble, sensitive, rythmée par les seuls cycles des saisons et des émotions. Homer puise dans la tradition continentale, celle de Thomas Jefferson, St John de Crèvecœur, Asher B. Durand ou encore William Sidney Mount – à rebours de ses contemporains Whistler, Sargent –, tout en rompant avec ce qu'elle pouvait avoir de moralisateur ou de patriotique. Rien d'étonnant à ce que Ford, au moment de filmer « le fantasme romantique d'un homme tourmenté[5] », se soit tourné vers le plus nostalgique des peintres américains, l'auteur de tableaux doux-amers peuplés de jeunes gens encore pleins d'innocence mais sur lesquels plane déjà un je-ne-sais-quoi d'avertissement tragique, de temps perdu et d'abandon, venant assombrir l'harmonie pastoraliste, les faisant basculer d'une époque de l'existence, le « vert paradis des amours enfantines », dans l'âge adulte[6]. En outre, l'Irlande est restée un pays rural pendant très longtemps : ce n'est qu'au moment du tournage de *L'Homme tranquille* que le village de Cong fut raccordé au réseau électrique.

*

On pourra ainsi commencer par repérer *linéairement*, de tableaux à plans, en prenant encore le plan très peu cinématographiquement, puisqu'un film n'est pas une série animée d'images fixes, de nombreux effets d'allusions qui, pour l'heure ne sont pas pleinement satisfaisants (d'autres peintres pourraient très bien faire la même affaire), mais que je propose ici comme les premières relations de Ford à Homer pour un édifice qui va aller – je l'espère – en s'intensifiant. C'est le cas, par exemple, dans les plans de Mary Kate avec ses brebis, que l'on peut iconographiquement rapprocher de nombreux tableaux de bergers ou de bergères chez Homer comme les aquarelles *Shepherdess*

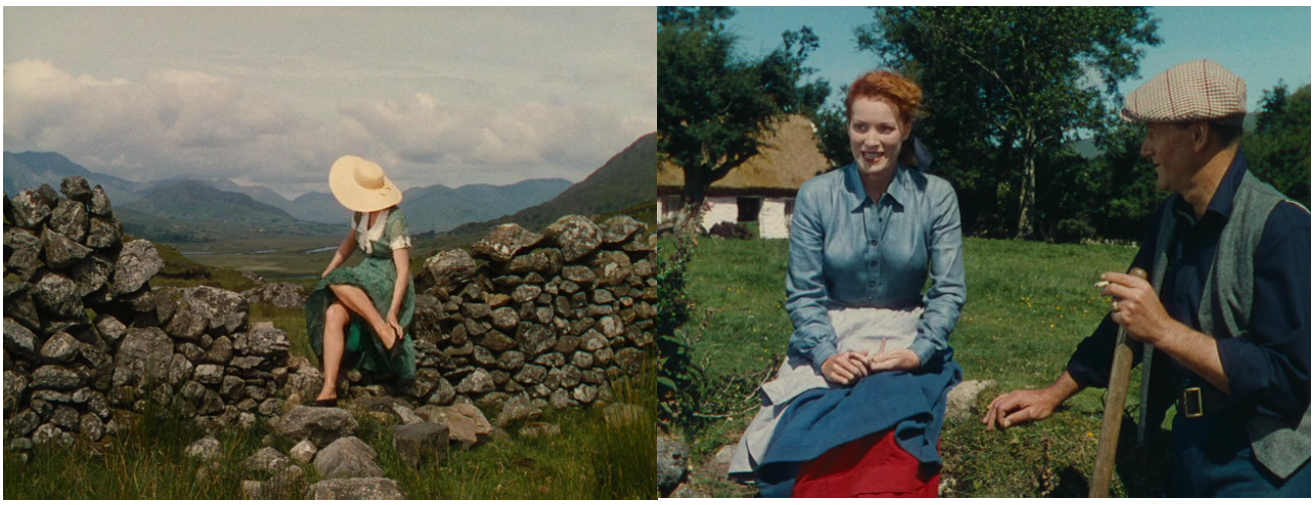
Tending Sheeps[7] (v. 1878) ou *Girl and Sheep* (1880). Déclivité, pose de la femme, regroupement des moutons : plusieurs attributs sont bien en place. Mon but, comme il va apparaître très vite, n'est pas du tout de faire œuvre d'érudition, ce qui ne présente à peu près aucun intérêt si ce n'est celui de la satisfaction narcissique (qui n'est pas non plus négligeable), ni même de faire jouer des ressemblances toujours superficielles et commodes, mais de commencer à mettre au jour une manière qu'a la peinture d'assister au cinéma.

Winslow Homer, *Shepherdess Tending Sheeps*, v. 1878,
aquarelle, 29.4 x 50.2 cm, Brooklyn Museum, New York

Winslow Homer, *Girl and Sheep*, 1880,
aquarelle, 22.2 x 34 cm, Rhode Island School of Design Museum, Providence

John Ford, *L'Homme tranquille*, 1952, 35 mm, couleur

D'autres exemples – auxquels je viens très vite – sont déjà nettement plus complexes, et sans doute plus convaincants, dans la mesure où ils vont porter sur le film en tant que film, c'est-à-dire aussi plus ajustés. Que se passe-t-il si nous plaçons côte à côte *plusieurs plans* de *L'Homme tranquille*, après que Mary Kate et Sean ont échappé à leur chaperon ou plus tard après leur mariage « inachevé » (« Red » Will Donaher, le frère aîné de la mariée, a confisqué la dot), et *On the Fence* (1878) de Homer ?



J. Ford, *L'Homme tranquille*, 1952, 35 mm, couleur

W. Homer, *On the Fence*, 1878,
aquarelle, 55.8 x 44.2 cm, collection privée

On remarque tout d'abord comment un certain nombre de caractéristiques de l'aquarelle de Homer sont désormais disséminées *verticalement*, un peu comme dans l'harmonie musicale, dans les deux plans – au moins les deux que j'ai retenus – du film de Ford (femme assise sur un muret de pierres, tablier blanc), à savoir sont dispersées potentiellement dans *le film envisagé dorénavant comme une seule image totale*, une forme montée. L'analyse va superposer ces caractéristiques – en faisant parfois sur des images très éloignées ce travail de superposition qui est également celui de la projection dans la contiguïté des photogrammes : la théorie n'est jamais d'abord qu'un régime de la vision (« Plutôt que des catégorisations, des classements ou des mesures, cette activité génère des *visions*[8] … ») –, il va les superposer pour retrouver l'image picturale, l'image synthétique qui manque et qui est le privilège, ou le sort, de la peinture : Lessing, dans son *Laocoon* de 1766, l'avait appelée « l'instant décisif [*prägnant*] ». Au contraire, le cinéma a l'avantage de la durée – « Un peintre peut peindre un visage qui a rougi, mais jamais un visage pâle qui lentement est réchauffé jusqu'au rose-rouge par le rougissement[9] » – et peut montrer *sur* plusieurs images ce que la peinture était condamnée à faire voir en une seule ou en plusieurs fois une seule image (les fresques). Et quelle expression plus raffinée de cet avantage que celle qui consiste, comme ici, avec cette jeune fille rêveusement installée dans une éternelle après-midi d'été, sans aucune action représentée, à dissocier dans le temps *ce qui n'avait nullement besoin de l'être*, à introduire de la chronologie là où elle n'était pas nécessaire (à la différence d'une bataille, d'une course de chevaux), si ce n'est sur des registres de prestige de la lumière du jour, en venant jeter le temps dans des incidences ?

Nous tenons là un exemple magnifique de ce qui est le plus intéressant dans les relations de la peinture au cinéma, non pas la transplantation, la (fausse) équivalence du tableau au plan, mais la mutation d'un ou de tableaux dans une scène, voire un film en son entier, le basculement d'un médium où tout coexiste dans l'image à un mode visuel d'expression qui fait de la succession dans le temps la condition d'existence *a priori* de l'image. Ainsi, au cinéma, il n'y a pas seulement – comme on s'en contente le plus souvent – à comparer tableau et plan (pris dans un sens encore pictural : la composition d'un champ visuel) : il faut également, comme cela est fortement suggéré ici, se poser la question de la transposition, de la traduction, de la trahison, ou quelque mot qu'on veuille lui donner, du tableau dans une image de la durée, à savoir une forme *radicalement autre* que la peinture (sans parler du défaut de croûte matérielle), et se demander comment le cinéma se positionne par rapport à la peinture – ainsi que le faisait déjà remarquer Jacques Aumont dans *L'Œil interminable*– en tant que cinéma (support, dispositif, etc.)[10]. Par exemple, dans un film, il existe deux types de détails visuels : dans le plan (comme il existe dans la peinture), mais un plan tout entier peut également, à l'intérieur du film, être tenu pour un détail, un « plan-détail » (et dans cas il ne coexiste pas avec le reste de l'image totale et montagique).

Chez Ford, on peut noter que la pluralité des plans par rapport au tableau *On the Fence*– dans l'un, on voit les jambes nues, le ciel, dans l'autre il y a un chapeau, un homme – est toujours inscrite dans des régimes de devenirs et d'appareillements, de métamorphoses : lorsque Mary est assise sur le muret, sa robe n'est pas blanche, mais son chapeau crème ou les nuages évoquent *déjà* cette couleur : ce qui la raccorde *figurativement* non seulement à l'aquarelle de Homer, une fois construite la relation de la peinture au cinéma dont je parle ici, et vers laquelle elle semble aller d'elle-même, mais également, dans ce triangle d'images, à l'autre scène du film – celle avec Sean – par-delà les scènes intermédiaires, malgré leur éloignement temporel et spatial (dans le récit, sur la pellicule, pendant la projection). Les traits sont ici constamment en mouvement dans des provinces étanches au regard humain : entre les médiums, entre les images.

Le lacis construit par le film avec les tableaux *qui y assistent et l'assistent* – nous en verrons tantôt d'autres – est *typiquement filmique*. Le film propose un circuit cinématographique dans la peinture de Homer en montant également *ensemble* les caractéristiques de tableaux distincts. Ainsi, *On the Fence* n'est pas la seule œuvre vers laquelle tendent les plans de *L'Homme tranquille* présentés ci-dessus. On aurait pu passer par *Peach Blossoms*, toujours de 1878, qui offre comme un contrechamp du plan de Mary Kate sur le mur de pierre sèche, voire une manière de « négatif » (l'inversion chromatique entre le blanc et le vert)[11].

W. Homer, *Peach Blossoms*, 1878,
huile sur toile, 33.7 x 49 cm, Art Institute of Chicago

Complémentairement, la présence de Sean dans le deuxième plan ci-avant peut faire écho vers un autre tableau de Homer : *Waiting an Answer* (1872). C'est plus net un peu avant dans la scène, quand Mary Kate, qui vient de rejoindre Sean, est encore debout. Le motif amoureux est commun aux deux images – le film est avant tout une comédie maritale – mais les relations de Homer à Ford sont plus recherchées ; et pas seulement parce que chez Ford la réponse (positive) a déjà eu lieu à ce moment-là du film : l'homme, qui était derrière la femme, passe devant elle, face à elle (dans *Waiting an Answer*, aucun des deux ne regarde l'autre ni le lui parle), mais il continue de tenir un outil agricole et de porter un couvre-chef, par exemple. Un grand arbre veille toujours sur cette affaire sentimentale où la figure masculine est en position de fragilité (l'incertitude amoureuse : dans le film de Ford, le destin ce mariage est suspendu à la rétention de la dot de Mary Kate par son frère).

J. Ford, *L'Homme tranquille*, 1952, 35 mm, couleur

W. Homer, *Waiting an Answer*, 1872,
huile sur toile, 30.4 x 43.2 cm, Baltimore Museum of Art

La situation est plus inventive encore, en allant toujours plus avant vers la singularité de la forme filmique, si l'on considère désormais toute une scène, comme celle de l'affrontement final entre Sean et « Red » Will : l'époux de Mary Kate se décide à passer par-dessus sa fierté, et le traumatisme de son dernier combat de boxe, pour venir réclamer à coups de poings l'argent de la dot de Mary Kate, suivi par toute une partie du village. Je propose de regarder le début de cette longue séquence – avant la rencontre avec « Red » Will – par l'assistance de *Snap the Whip* (1872 aussi).

J. Ford, *L'Homme tranquille*, 1952, 35 mm, couleur

W. Homer, *Snap the Whip*, 1872,
huile sur toile, 30.5 x 50.8 cm, Metropolitam Museum, New York

Dans les deux images, on se tient la main, un groupe avance et il est bien question d'une sorte de jeu. Mais, de nouveau, on retrouve la dispersion de la peinture au cinéma, dont j'ai parlé tout à l'heure : d'autres plans précédents, comme quand Sean tire Mary, présentent un effet plus souligné de ligne tendue entre des personnages ajointés, et même – comme dans *Snap the Whip* (tout à gauche) – un trébuchement. Toute la scène est une sorte de très long étirement, un étirement par définition déformant, du tableau. Homer tend la perche : Paul Staiti a longuement souligné l'importance d'une lecture *thermodynamique et mécaniste* des corps chez le peintre, dans ce tableau et dans plusieurs de ses œuvres tardives (*The Fox Hunt*, *The Gulf Stream*)[12].

J. Ford, *L'Homme tranquille*, 1952, 35 mm, couleur

*

Il n'est pas anodin que *L'Homme tranquille*, dans lequel on a tant vanté le « réalisme » du *pittoresque* irlandais, c'est-à-dire l'absence totale de réalisme dans sa description de l'Irlande réelle, c'est en grande partie « une patrie de conte de fées [13] » bourrée de stéréotypes (même si traités avec ironie et détachement), doive moins au caractère photographique du médium devant ce qui est regardé, capturé, la campagne du nord du lac Corrib, qu'à une « assistance peinture » venue du Maine par le biais d'un peintre américain qui n'a jamais mis les pieds en Irlande. Le réalisme est la plus « humoristique[14] » des positions esthétiques : il dissimule toujours sa dissimilitude, puisqu'il n'y a jamais d'image sans écart.

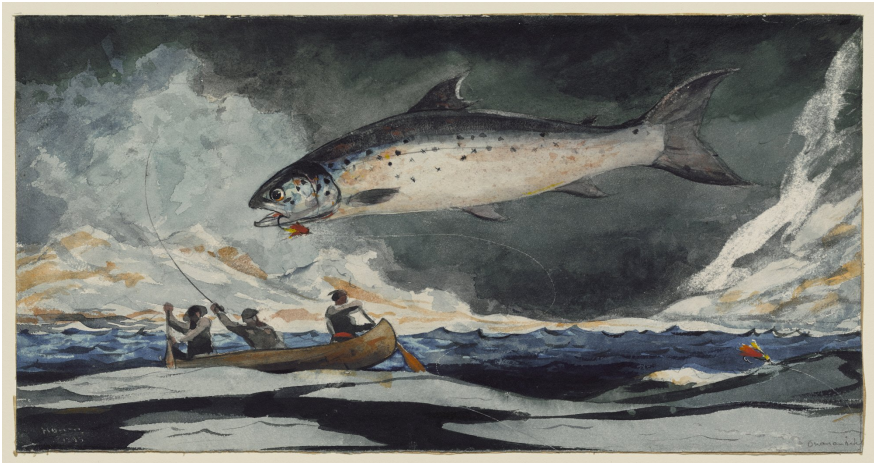
Le spectateur averti, ou simplement pris au jeu, finira par noter dans *L'Homme tranquille* quantité de références à Homer, parfois très cachées, ou peut-être spécialement déposées pour lui. Ainsi, il est très souvent question de pêche à la truite ou au saumon dans le film – on verra dans une scène le curé du village pécher au bord de la rivière, espérer le gros poisson attendu toute sa vie… et le perdre. Surtout, on observera dans un pub deux ou trois décorations de truites sculptées, un peu défraîchies, comme le cinéma américain des grands lacs nous en a souvent montré. En revanche, on sait peut-être moins que, à l'instar de Courbet, Homer a peint de nombreuses truites, mais surtout qu'il les a peintes dans des positions tout à faite paradoxales, en plein vol, en train d'attraper des papillons ou d'essayer d'échapper à un hameçon, à savoir *le corps isolé de son élément naturel*, comme suspendu en l'air, dans cette fameuse seconde « prégnante » où l'animal atteint la pointe vive de son mouvement parabolique, s'élève à son plus haut, retombe déjà. C'est bien le mouvement, hypostasié dans cet instant fugace d'immobilité contrariée par l'annulation de forces physiques devenues de valeurs équivalentes – l'impulsion arrachante vers le haut, dans un sens, la gravité, dans l'autre –, qui intéresse Homer.

J. Ford, *L'Homme tranquille*, 1952, 35 mm, couleur

W. Homer, *Jumping Trout,*1889,
aquarelle,35.4 x 50. 6 cm, Brooklyn Museum, New York

W. Homer, *Leaping Trout*, 1889,
aquarelle, 35.7 x 50.9 cm, Portland Museum of Art

Cette truite, n'est-ce pas, après tout, la plus belle métaphore de ce qui arrive à la peinture quand elle circule le plus authentiquement dans le cinéma ? S'il s'agissait seulement de retrouver des images peintes, photographiées ou recomposées, dans un film, alors on n'obtiendrait que des images comme celle de la truite ornementale, de la truite hors de l'eau, dans le film mais corrompue, morte ou factice. En revanche, en cinéma, comme chez Homer, ce qui compte, c'est de saisir le *bond* de la peinture, les vecteurs par lesquelles la peinture bouge encore, *bouge enfin* dans un médium qui n'est pas le sien, comme l'air n'est pas l'eau, ce bond par lequel la peinture, plus dans son élément, n'est déjà plus la peinture, mais survit autrement dans les films, paradoxe de courte durée, comme une aberration qui n'est pas tout à fait à sa place dans l'image.



W. Homer, *The Good Pool, Saguenay River*,
aquarelle, 24.7 x 47.9 cm, Clark Art Institute, Williamstown

[1]John Ford, cité in Jim McBride, *À la recherche de John Ford*, trad. Jean-Pierre Coursodon, Institut Lumière/Actes Sud, Arles 2001, p. 69.

[2]Jean-Louis Leutrat avait déjà remarqué en passant que la présence de Homer était palpable chez Ford (L'Homme qui tua Liberty Valance *de Ford*, Nathan, coll. « Synopsis », Paris, 1995).

[3]J'en ai proposé une autre occurrence dans Jean-Michel Durafour, « Danaé savonnée. Vers une histoire alternative de la peinture au regard du cinéma », *Débordements*, décembre 2016, http://www.debordements.fr/spip.php?article554 (http://www.debordements.fr/spip.php?article554).

[4]McBride, *À la recherche de John Ford*, *op. cit*., p. 686.

[5]*Ibid*., p. 687.

[6]Pour une étude intéressante, de ce point de vue, de *Weaning the Calf*(1875-1876),*cf.*Kenneth Altman, « Antipastoralism in Early Winslow Homer », *The Art Bulletin*, vol. 80, n° 1, mars 1998, p. 93-112.

[7]Je cite les titres des tableaux de Homer uniquement en anglais quand ils n'ont pas de version française officielle.

[8]Yves Citton, *Médiarchie*, Seuil, coll. « La Couleur des idées », Paris 2017, p. 29.

[9]Béla Balázs, cité in Jacques Aumont, « Couleurs d'homme : la chair, la cosmétique, l'image », in J. Aumont, *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Cinémathèque française/Musée du cinéma, coll. « Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique », Paris 1995, p. 134.

[10]Pour plus de détails sur de nombreux points historiques et théoriques que je laisse de côté ici, *cf.* Jacques Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Séguier, coll. « Noire », Paris 1989 ; mais aussi : Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, coll. « Essais », Paris 1985, ou encore Luc Vancheri, *Cinéma et peinture. Passages, partages présences*, Armand Colin, coll. « Cinéma », Paris 2007.

[11]Il en existe au moins une autre version, de 1879, moins probante dans notre cas.

[12]*Cf.*Paul Staiti, « Homer and the Drama of Thermodynamics », *American Art*, vol. 15, n° 1, printemps 2001, p. 10-33.

[13]McBride, *À la recherche de John Ford*, *op. cit.*, p. 687.

[14]Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Galilée, coll. « Incises », Paris 2000, p. 233.