



La picturalité dans le cinéma de Jane Campion

Justine Gautier

► To cite this version:

Justine Gautier. La picturalité dans le cinéma de Jane Campion. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01263458

HAL Id: dumas-01263458

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01263458>

Submitted on 27 Jan 2016

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.

Résumé mémoire :

La picturalité dans le cinéma de Jane Campion

Les études sur les relations de connivence qu'entretiennent peinture et cinéma sont innombrables. Jacques Aumont, Luc Vanchéri, Alain Bonfand, pour ne citer qu'eux, autant de grands théoriciens du cinéma qui se sont penchés sur la question de la place et du rôle de la peinture au sein des images cinématographiques. Tous ont tenté, dans leurs différents travaux, de dévoiler et mettre en lumière les images picturales, présentes de manière évidente ou non dans les films. Les cinéastes qui choisissent d'intégrer la peinture au sein de leur film sont nombreux. Le choix d'arrêter cette étude sur Jane Campion s'est alors opéré de par la cohérence de la cinéaste quant à son approche et sa relation avec la peinture. Diplômée des Beaux-Arts, elle se destinait au métier d'artiste peintre. Son regard n'est donc pas celui d'un cinéaste qui appréhende « passivement » la peinture, mais bien celui d'une artiste, avec l'approche réelle et profonde qui en découle.

La filmographie de Jane Campion est marquée par un esthétisme pictural extrêmement fort. Nous sommes souvent face à de véritables tableaux vivants. La visée quant à ce projet de recherche est de tenter de mettre en lumière les possibles intérêts narratifs de cette présence picturale et d'essayer de dévoiler ce qu'un plan, que l'on qualifierait communément de "visuellement esthétique" ou simplement "beau" peut dire et apporter à l'intrigue. La picturalité au sein des films de Jane Campion se pose-t-elle en simple présence visuelle (esthétisante) ou bien participe-t-elle à la justification du processus narratif ?

Déceler ce qu'il se cache derrière un plan qui "ressemble à un tableau", tel sera l'enjeu de ce mémoire, et ce pour peut-être confirmer et adhérer au discours d'Alain Bonfand dans l'ouvrage *Le cinéma saturé, les relations entre cinéma et peinture* qui avance l'idée que c'est lorsque la peinture parvient à s'imposer en tant qu'entité unique et radicale qu'elle devient visible dans les images cinématographiques: "le tableau s'incarne lorsqu'il cesse d'être pour et dans le film une simple image."¹

Mots clés :

Picturalité - Peinture - Romantisme - Portrait Filmé - Clair Obscur - Surréalisme - Impressionnisme

¹ Alain Bonfand, *Le cinéma saturé, essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, éditions Vrin, 2007, page 22-23

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

UFR 04 -Arts Plastiques

La picturalité dans le cinéma de Jane Campion



Mémoire de master 2 recherche Cinéma et Audiovisuel

Présenté par Justine Gautier

Sous la direction de M. José Moure

Année universitaire 2014 – 2015

La picturalité dans le cinéma de Jane Campion



Mémoire de master 2 recherche Cinéma et Audiovisuel

Présenté par Justine Gautier

Sous la direction de M. José Moure

Coordonnées:

06 01 75 20 27

gautierjustine18@gmail.com

Année universitaire 2014 – 2015

Introduction

Source d'inspiration pour grand nombre de cinéastes, la peinture est un art en constante interaction avec le cinéma, que ce soit sur un plan narratif, comme les biopics sur de grands peintres (la liste est longue, mais nous pensons par exemple à *Van Gogh* de Pialat, 1991, *Séraphine* de Martin Provost, 2008 ou encore tout dernièrement *Mr Turner*, de Mike Leigh, 2014) ou sur un plan purement esthétique, c'est à dire dans la démarche d'intégrer à l'image filmique de la picturalité (par le biais de la citation, entre autre chose). C'est sur ce dernier point, l'aspect esthétique, que cette recherche sera orientée, avec un choix arrêté sur la cinéaste Néo-Zélandaise Jane Campion et trois des oeuvres de sa filmographie: *La Leçon de Piano* (1993) *Portrait de Femme* (1996) et *Bright Star* (2008). Les études sur les relations de connivence qu'entretiennent peinture et cinéma sont innombrables. Jacques Aumont, Luc Vanchéri, Alain Bonfand, pour ne citer qu'eux, autant de grands théoriciens du cinéma qui se sont penchés sur la question de la place et du rôle de la peinture au sein des images cinématographiques. Tous ont tenté, dans leurs différents travaux, de dévoiler et mettre en lumière les images picturales, présentes de manière évidente ou non, dans les films. Il n'y a qu'à remonter à la naissance du cinéma pour attester de la véracité et de la solidité du lien entre ces deux arts. Tandis que Monet multipliait les chefs d'oeuvres picturaux impressionnistes, les Frères Lumières projetaient leurs vues inspirées du même courant artistique. Quelques années plus tard ce sera au tour des mouvements Dada et Surréaliste de se retrouver à la fois sur toiles et sur écrans. On pense notamment à Man Ray, Luis Bunuel, Salvadore Dali, ou encore Marcel Duchamp, des artistes à la fois peintres et cinéastes. Et il en va de même pour l'expressionnisme, et bien d'autres courants picturaux. Sans pour autant retracer l'histoire du cinéma associée à l'évolution de la peinture, il semblait cependant utile pour la suite de cette recherche de dresser ce simple constat: la peinture inspire le cinéma, et le cinéma donne vie à la peinture (dans le sens d'apporter du mouvement, puisque la peinture n'a besoin d'aucun autre support qu'elle même pour vivre). L'un se nourrit de l'autre, et inversement. Comme l'avance Luc Vanchéri dans *Cinéma et Peinture* « Voir et créer, approcher la réalité et en former l'image, sont des problèmes de peinture autant que

de cinéma ».² Cette recherche n'aura donc pas pour ambition de faire une étude comparative entre les deux arts que sont la peinture et le cinéma chez Jane Campion, mais bien de faire remonter à la surface les liens qui les unissent et qui leurs permettent de communiquer sans cesse entre eux. Car si les deux arts sont clairement reconnus et définis dans leur singularité et leur unicité propre, ils n'en sont pas moins liés intimement l'un à l'autre dans leur manière d'aborder et de créer l'*image*. Le peintre s'attache à convoquer la lumière, les couleurs, la matière, à créer des perspectives; démarches que l'on retrouve chez un cinéaste qui lui même travaille la lumière, pose des filtres pour jouer avec les couleurs, crée des effets de vision selon la focale utilisée, etc. L'ambition est la même, seule la technique diffère. Le chevalet et le pinceau ont été remplacé par une caméra, cependant la volonté de retranscrire visuellement une image mentale (l'abstrait) ou réaliste est belle et bien présente dans les deux arts. Le cinéma serait la continuité de la peinture, non pas avec pour but de la remplacer et la faire disparaître, mais en proposant des techniques nouvelles; « le cinéma intensifie la peinture en lui opposant des moyens dont elle est dépourvue, actualise les puissances de la photographie, ouvre l'image au temps de son épiphanie »³ explique Luc Vancheri dans son ouvrage *Cinéma et Peinture*, dans lequel il insiste bien sur les notions de passages et partages entre les deux arts, notions qui les rassemblent plus que ne les différencient. Ainsi, trouver dans un film une présence picturale marquée est tout sauf hors sujet, tant les deux arts sont connectés. En ce qui concerne la définition du terme picturalité, nous nous appuyons sur la définition faite par l'auteur de l'ouvrage *La peinture animée* qui définit le film pictural comme tel: « Il existe un cinéma où le potentiel pictural de l'image et de ses couleurs est utilisé comme une réelle palette, comme le ferait un peintre; des films qui utilisent l'espace graphique de la toile avec le même souci de composition, en se posant les mêmes problématiques qu'un plasticien devant un espace vierge de convention qu'il va investir et s'approprier à sa manière. Ces films là ne requièrent pas forcément de références picturales précises mais une façon picturale de penser l'image et de la composer »⁴. Le terme picturalité concerne ce qui *évoque* la peinture, ce qui nous

² Luc Vanchéri, *Cinéma et Peinture*, éditions Armand Colin, 2007, page 5

³ *Ibid*, page 172

⁴ Stéphanie Varela, *La peinture animée: essai sur Emile Reynaud, 1844-1918 : entre peinture et cinéma*, Editions Harmattan, 2010, page 33

fait penser à la peinture, la picturalité concerne donc cette *impression de peinture*. De part sa composition, ses couleurs, ses jeux de lumières, un *objet* peut sembler découler de la peinture, et cela ne concerne pas que le cinéma mais également toutes les autres formes de création (la musique, la littérature, la poésie, la danse) mais également la nature.

Les cinéastes qui choisissent d'intégrer la peinture au sein de leur film sont nombreux. Nous pensons d'emblée à Renoir et sa *Partie de campagne* (1936) impressionniste, la citation du *Cri* d'Edvard Munch (1893) dans *l'Aurore* de Murnau (1927), ou encore Maurice Pialat qui dans *Van Gogh* cite Auguste Renoir en recréant et mettant en scène le tableau *Jeunes filles au piano* (1892). Ainsi, face à tant de possibilités et tant de cinéastes, pourquoi Jane Campion ? Les exemples de cinéastes qui décident de convoquer la peinture au sein de leurs plans ne manquent pas. Le choix d'arrêter cette étude sur la cinéaste s'est opéré de par la cohérence de Jane Campion quant à son approche et sa relation avec la peinture. Diplômée des Beaux-Arts de Sydney⁵, elle se destinait au métier d'artiste peintre et possède une formation artistique. Son regard n'est donc pas celui d'un cinéaste qui appréhende « passivement » la peinture, mais bien celui d'une artiste, avec l'approche réelle et profonde qui en découle. Elle déclare elle-même : « Je fréquente plus volontiers les expositions de peinture que les salles de cinéma ».⁶ Présidente du dernier festival de Cannes, seule et unique femme à avoir remportée une Palme d'Or (*La Leçon de Piano*, 1993), Jane Campion s'érige aujourd'hui au rang de femme et réalisatrice d'influence et de renom. Une femme qui filme des portraits de femmes, une artiste au regard singulier sur le monde qui nous entoure, la cinéaste possède cette signature cinématographique unique qui la définit et la différencie. Marquée par un esthétisme pictural extrêmement fort, et ceci constitue l'essence même de cette recherche, sa filmographie nous laisse souvent face à de véritables tableaux vivants, et ce constat est particulièrement pertinent au regard des trois films cités précédemment. Avec *La Leçon de Piano*, la diégèse nous plonge au XIX^{ème} siècle. Ada, une pianiste écossaise muette (elle décide d'arrêter de parler à l'âge de 6 ans), et sa fille Flora, débarquent sur les plages Néo-Zélandaises pour rejoindre le nouvel époux d'Ada, Stewart, dont

⁵ Michel Ciment, *Jane Campion par Jane Campion*, éditions Les cahiers du cinéma, Mai 2014, page 16

⁶ Eric Libiot, « Jane Campion présidente et cinéaste à part », *L'express*, Janvier 2010

l'union a été arrangée par le père de cette dernière. Enfermée dans son mutisme, seuls sa fille et son piano semblent l'animer et l'intéresser. Décrété trop encombrant à transporter, le piano sera laissé sur la plage. Un des amis du mari d'Ada, Baines, le prendra chez lui. Pour le récupérer, Ada acceptera de se soumettre à un marché peu conventionnel: se plier aux désirs érotiques de Baines, en échange de son piano. Empreintes d'un classicisme et d'un romantisme extrêmement appuyés, l'intrigue et l'esthétique nous plongent autant dans une nature Néo-zélandaise vierge et indomptée que dans un tourbillon sentimental et émotionnel. A la manière de *La Leçon de piano*, *Portrait de Femme* semble inscrire et projeter au sein de ses plans les tourments internes du personnage principal, comme si l'esthétique visuelle n'était que le reflet des émotions de sa protagoniste. Adaptation du roman d'Henry James, *Portrait de Femme* met en scène la vie d'Isabelle Archer, une jeune américaine rebelle et indépendante du XIXème siècle, qui nourrit l'espoir de vivre pleinement sa vie et d'en découvrir toutes les facettes avant de s'enfermer dans le mariage. Pleine d'espoir et d'attentes (en ce qui concerne l'amour principalement) elle décline de nombreuses propositions de fiançailles (pourant très intéressantes d'un point de vue matériel) et préfère voyager en Europe et succomber aux avances de Lord Osmond, un charismatique manipulateur sans le sous. Victime d'un complot entre ce dernier et sa maîtresse pour utiliser sa fortune, Isabelle s'enfermera dans un mariage sans amour et voué à l'échec; pour finalement dresser le triste constat que son véritable amour était à ses côtés depuis le début, son cousin, qui succombera de la tuberculose. Pour finir, il y a *Bright Star*. Près de quinze ans après sa palme d'or à Cannes pour *La Leçon de Piano*, Jane Campion signe avec *Bright Star* (2009) un film aux allures de poème vivant, où les innombrables envolées lyriques ainsi que les fresques romantiques et impressionnistes traduisent la passion amoureuse entre le poète anglais John Keats et sa voisine Fanny Brawne. Passion éphémère (ils se rencontrèrent en 1818, et Keats décéda en 1821) et presque totalement platonique puisque qu'ils furent fiancés mais jamais mariés, leur histoire fut cependant suffisamment forte et puissante pour inspirer la cinéaste. On y suit principalement le parcours de Fanny Brawne, ainsi que son combat contre un monde de convenances qui tente de la dissuader d'épouser John Keats, un artiste trop pauvre et faible physiquement. C'est cette lutte et cet acharnement de Fanny qui est dépeint.

De cette présentation du corpus en ressort le constat que ces films sont loin d'être aux antipodes les uns des autres. Ils se rejoignent en effet quant à leurs intrigues, qui se placent toutes du point de vue d'un personnage féminin en quête d'indépendance, d'émancipation et fuyant les conventions et règles de bonne conduite propres à leur époque. Comme l'avance Michel Ciment dans son ouvrage consacré à la cinéaste, « chacun de ses films a en son centre une protagoniste qui lutte pour son autonomie psychique et sensuelle et qui est en quête de sa subjectivité ».⁷ Ces trois films dressent des portraits de femmes passionnées. Sachant que la passion, comme tout sentiment extrême par définition, peut être tout autant magnifique que destructrice, il va s'en dire que ces trois portraits dépeignent des caractères puissants, tourmentés, guidés par le coeur et non la raison. Et c'est bien cette puissance des sentiments qui se retrouve projetée visuellement au sein des images cinématographiques, comme si la picturalité, et nous le verrons de manière approfondie, se plaçait tel un miroir des ressentis et tourments internes des protagonistes. Pour finir, les trois oeuvres constituant notre corpus sont toutes trois reliées au monde de l'art (*La leçon de Piano* met en scène une pianiste et la musique y joue donc un rôle essentiel, *Bright Star* évoque les dernières années du poète romantique anglais John Keats et se regarde à la manière d'un poème narratif; et *Portrait de femme* est l'adaptation de l'oeuvre littéraire de l'écrivain Henry James), justifiant peut être alors un peu plus cette présente picturale très marquée.

Dans *Jane Campion par Jane Campion*, Michel Ciment explique, en citant Maurice Denis et sa définition de la peinture que la cinéaste « refuse de croire qu'un tableau est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »⁸ impliquant ainsi le caractère bien plus profond de la peinture, bien plus qu'une simple création visuelle. La présence picturale y est indéniable et ce sans que l'on relève des citations de tableaux au sein de chaque plan. On y décèle bien sur des impressions de déjà vu, des références indirectes à certaines oeuvres, voulues ou bien résultant d'une simple coïncidence (quoique le hasard au sein de l'esthétisme pictural de Jane Campion paraît peu probable), comme par exemple un sentiment de paysage Romantique digne d'un Caspar David Friedrich, ou un champ

⁷ Michel Ciment, *Jane Campion par Jane Campion*, éditions Cahiers du Cinéma, page 8

⁸ Michel Ciment, op cité, p 20

fleuri faisant étrangement écho au coup de pinceau impressionniste de Monet; mais s'agit-il là de citations ? Et si l'en est, leurs présences sont-elles justifiées par quelque chose de plus que du pur esthétisme ? Lorsque l'on évoque le sentiment pictural très fort qui se dégage du cinéma de Jane Campion, il s'agit plus alors d'un ressenti. Et cette notion de ressenti constitue un des thèmes majeurs du *pictural*. Car la picturalité concerne bien cette impression, cette sensation, d'être face à quelque chose qui a trait à la peinture et qui la convoque. La picturalité est un terme aussi complexe à définir que l'est l'art puisqu'il convoque la subjectivité de tout un chacun: « La peinture est donc un art de penser, de s'exprimer, de s'émouvoir à la faveur d'un jeu de lignes, de formes et de couleurs, que l'on soit créateur ou spectateur »⁹ peut-on lire dans l'ouvrage *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Cette idée que la peinture est un art qui convoque l'intellect et le moi intérieur confirme la notion de ressenti subjectif et personnel. Ainsi, il est clair qu'il y a autant de manière de créer une toile qu'il y en a de la réceptionner; et c'est pourquoi le terme de picturalité devient utile lorsque la peinture se fait sentir, mais sans que cela soit évident, autrement dit, sans la présence d'une toile clairement définie sous nos yeux. Cinéma, littérature, musique, nature, la peinture peut se ressentir sur divers supports autre que celui d'une toile. Au travers de l'utilisation de la lumière, des couleurs, des matières, des jeux de profondeurs, la peinture peut se lire partout et nulle part. L'exemple le plus probant reste encore celui de Marcel Proust, qui réussit à créer des oeuvres littéraires picturales. En véritable passionné de peinture, Proust s'attacha à retranscrire dans ses lignes ses expériences personnelles avec la peinture, ses sensations et les bouleversements intimes que certaines toiles engendrèrent en son moi intérieur. Et si la peinture et le sentiment pictural peuvent s'écrire, et se lire; ils peuvent également se filmer. A l'instar de Proust, Jane Campion est une véritable amoureuse de la peinture. Ainsi, le sentiment pictural qui se dégage de ses films ne peut être seulement un simple ressenti puisque la picturalité est déjà justifiée par l'attrait de la cinéaste pour la peinture. Quand est-il alors de cette présence picturale dans ses films ? Pour reprendre les propos de Jacques Aumont, dans la première édition de son ouvrage *L'œil Interminable*, au sujet de la citation

⁹ *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Paris, Editions de l'architecture d'aujourd'hui, 1956, page 47 cité dans René Passeron, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Editions Vrin, 1986, page 11

picturale au cinéma : « la peinture devient parfois dans le film et même dans le cinéma tout entier un recours régressif et souvent gratuit. Ce n'est pas cette présence là toute de surface qui m'intéresse, rien ne m'ennuie davantage, je crois, que la citation dans les films »¹⁰. Et en effet dans le cas présent du travail de Jane Campion, il ne s'agit pas ici de citer telle ou telle toile célèbre au sein d'un plan. La présence picturale s'y incarne en véritable vecteur d'émotions, et se ressent de manière intuitive et subjective, plus que ne s'affirme et s'imposerait plus directement et abruptement avec une citation dite « directe ». Joelle Moulin, dans *Cinéma et Peinture*, explique d'ailleurs parfaitement ce sentiment d'intuition quant à la picturalité dans un film, « La référence picturale [...] implique une part de subjectivité, voire d'intuition. Ainsi, partout, pourrait-on voir la peinture crever l'écran ».¹¹ Et en effet, partant du principe même de la subjectivité en art et de la variation de son effet sur chaque individu, il est clair qu'un plan peut sembler respirer la peinture pour l'un, alors que l'autre n'y sera absolument pas réceptif. Sans pour autant tomber dans les théories Kantienne sur le jugement de goût et la réception individuelle des oeuvres d'arts pour tout un chacun, il est cependant bien évident de l'art ne parle pas à tout le monde de la même façon et le mot « ressenti » en ce qui concerne la présence picturale au sein des images cinématographiques porte bien son nom. Sans jamais pouvoir réellement l'ancrer dans une affirmation, ce ressenti peut néanmoins tenter de se démontrer par diverses preuves (esthétique, philosophie et histoire de l'art, sociologie, psychologie) afin de faire en sorte que sa présence soit une possibilité tout à fait crédible et pertinente au regard du film en question. Et c'est bien ce vers quoi cette étude sur la picturalité dans le cinéma de Jane Campion s'oriente, à savoir de faire en sorte de rendre crédible et plausible la présence picturale au sein de ses films, et déceler l'intérêt narratif, en plus d'esthétique. Car l'art n'est pas simplement là pour faire beau, et ici encore les théories philosophiques fusent. Pour le théoricien Antonin Artaud, l'art est un langage. Que ce soit en peinture, au théâtre ou au cinéma, l'art est présent pour exprimer quelque chose de bien plus grand et profond qu'une simple présence esthétique.¹² Cependant, dès lors qu'il s'agit de

¹⁰ Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Paris, Séguier, 1995, page 10

¹¹ Moulin Joelle, *Cinéma et Peinture*, Paris, Editions Citadelles & Mazenod, 2011, page 6

¹² Alberti Carine, « Antonin Artaud : Tentatives et apories d'une réflexion sur l'art », *Le Philosophoire* 1/1999 (n° 7), p. 242-251 URL : www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-1-page-242.htm.

théoriser et concrétiser cet acte si intime et personnel qu'est la création artistique, les avis divergent autant qu'il y a d'opinions. A ce sujet, Antonin Artaud dans l'article « tentatives et apories d'une réflexion sur l'art » avance : « Au fond, il s'agit plutôt d'un discours dominé par une sensibilité exacerbée qui donne un rôle si essentiel à la perception sensitive que celle-ci prend souvent le pas sur la réflexion au point de la brouiller, de la rendre inefficace. Mais peut-être est-ce là tout le problème de la question de l'art qui semble faire intervenir tant de subjectivité que, pour tout un chacun, l'art reste bien souvent quelque chose d'indéfinissable. »¹³

Pour en revenir à cette idée de ressenti concernant la présence picturale et sa capacité à retranscrire si justement les émotions, Jacques Aumont avance, dans la deuxième édition de *L'œil Interminable* : « la peinture, malgré tout, dispose encore de quelque chose de plus, de moyens d'accéder à un système des émotions plus direct, plus assuré. Ce quelque chose, c'est le pictural de la peinture, couleurs, valeurs, contrastes et nuances. »¹⁴ Au-delà de simples citations picturales (puisque'il y en a certaines tout de même, que nous verrons et étudierons), *La Leçon de Piano*, *Portrait de Femme* et *Bright Star* se suffisent à eux seuls pour véhiculer et dégager de la picturalité. La présence picturale semble découler presque naturellement de l'intrigue elle-même et les films incarnent, respirent, et sont la picturalité. Déceler ce qu'il se cache derrière un plan qui « ressemble à un tableau », ou qui semble faire écho à un mouvement pictural précis, tel sera l'enjeu de ce mémoire, et ce pour peut être confirmer et adhérer au discours d'Alain Bonfand dans l'ouvrage *Le cinéma saturé les relations entre cinéma et peinture*, qui avance l'idée que c'est lorsque la peinture parvient à s'imposer en tant qu'entité unique et radicale, qu'elle devient visible dans les images cinématographiques : « Le tableau s'incarne lorsqu'il cesse d'être pour et dans le film une simple image. Il se fond dans le mythe, et ce passage confère à l'œuvre une essence mythique ».¹⁵

Tout ceci nous amène donc à nous poser cette question: La picturalité au sein des films de Jane Campion se pose-t-elle en simple présence visuelle (esthétisante) ou bien participe-t-elle à la

¹³ Alberti Carine, *op cité*

¹⁴ Jacques Aumont, *L'œil interminable deuxième édition*, Paris, Editions de la Différence, 2007, page 219

¹⁵ Alain Bonfand, *Le Cinéma saturé, essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Editions Vrin, 2007, page 22-23

justification du processus narratif ? L'enjeu de ce mémoire reposera donc dans la tentative de mise en lumière des possibles intérêts narratifs sous-jacents à une présence picturale évidente et pourtant parfois peu claire quant à son utilisation cinématographique, et d'essayer de dévoiler ce qu'un plan, que l'on qualifierait communément de « visuellement esthétique » ou simplement « beau » peut dire et apporter à l'intrigue ou à un personnage. En clair, il s'agira de déceler ce qu'il se cache derrière un plan qui « ressemble à un tableau ». Composée de nombreuses analyses de plans, d'arrêts sur images, mis en relation avec les divers courants picturaux dont ils semblent puiser leur inspiration (tels que le Romantisme, qui occupe une place majeure chez la cinéaste; l'impressionnisme, le clair-obscur, l'art du portrait ou encore le surréalisme), cette recherche sur l'enjeu pictural chez Jane Campion s'inscrit dans la démarche d'éclairer ce qui ne frappe pas aux yeux aux premiers abords. En remontant aux sources d'un mouvement pictural et en en ressortant l'état d'esprit et la démarche de ses principaux acteurs, il est alors possible d'affirmer ou non si sa présence au sein d'un plan cinématographique est cohérente au regard de l'intrigue.

Tout d'abord, il s'agira d'étudier de près au rôle et aux fonctions de la lumière picturale. Comment la lumière en tant qu'élément sensible singulier et à part entière confère participe à la création du sentiment pictural et contribue t elle au discours narratif ? L'attention sera ensuite portée sur la manière dont la présence picturale est mise au service de la représentation visuelle des sentiments amoureux et des désirs refoulés protagonistes principaux. Enfin, il s'agira de s'intéresser à la picturalité qui s'incarne et prend vie au sein des images cinématographiques; autrement dit, dans quelle mesure le cinéma de Jane Campion donne vie à la peinture, et pour servir quels intérêts narratifs ?

Chapitre 1:

Pouvoir d'expression et de révélation de la lumière

S'il y a bien un élément qui lie cinéma et peinture, c'est celui du traitement de la lumière. Fortement étudiée dans les deux domaines, la lumière joue pour beaucoup dans l'impression de présence picturale, et c'est ce que cette première partie va s'attacher à démontrer: Dans quelle mesure le traitement de la lumière contribue-t-il à l'impression picturale ? En peinture comme au cinéma, bien que l'origine du traitement de la lumière soit totalement différent (le peintre crée la lumière grâce à la matière, le cinéaste la crée via le processus de projection) son utilisation découle dans les deux domaines d'une réflexion profonde et d'une volonté d'insister sur un détail, d'appuyer une émotion ou encore d'amplifier la portée dramatique. Un des exemples les plus probants, et nous le verrons, concerne la technique du clair-obscur, exemple même de cette utilisation réfléchie et intellectualisée de la lumière, qui devient dès lors l'acteur principal du tableau et crée littéralement l'oeuvre que l'on a sous les yeux. Tout ceci, Jane Campion et ses directeurs de la photographie l'ont bien compris et les films de la cinéaste sont des sources inépuisables de jeux de lumières qu'ils semblent essentiels de relever et d'étudier au regard de notre étude sur les enjeux narratifs découlant de la présence picturale au sein du corpus sélectionné. Pour citer l'auteur Laszlo Moholy-Nagy dans son ouvrage *Peinture photographie film* « tout art ne prend sens que dans la stricte mesure où il déploie, sur la modalité qui lui appartient en propre, la lumière »¹⁶. La picturalité ne prendrait donc forme qu'en présence de la lumière et selon la manière dont elle est utilisée et nuancée, et c'est bien ce que nous allons nous attacher à étudier ici.

1) Le clair-obscur: ombre et mise en lumière de l'intrigue

Chez Jane Campion, la prise de conscience picturale s'opère entre autre par le constat récurrent d'être face à des *plans-tableaux* filmés en clair-obscur. Un vrai travail sur l'ombre et la lumière se constate et participe à la création d'une juxtaposition de deux opposés visuels. Ce choc

¹⁶ Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture photographie film*, Editions Folio Essais, 1993, page 16

lumineux et sa cohabitation au sein d'un même plan se nomme le clair-obscur. Terme bien connu puisqu'utilisé régulièrement en art (peinture, photographie, gravure, sculpture, cinéma), la technique du clair-obscur a vu le jour sur les toiles du peintre italien Michelangelo Merisi da Caravaggio (Le Caravage), au 16ème siècle. Le clair-obscur était pour Caravage un véritable outil de mise en lumière et de révélation : « Il peint le négatif. Il peint l'envers d'un décor communément idéalisé. Il peint pour éviter les évitements, pour mettre l'obscur en lumière, pour arracher au déni sa vérité, pour déniaiser la réalité ou pour la parasiter de symboles où l'idéal s'incarne dans la brute. La beauté et la laideur seraient équitablement distribuées chez les bons comme chez les mauvais, chez les riches comme chez les pauvres. »¹⁷ explique l'auteur Martine Fabre dans l'article « La grande sublimation du Caravage, peintre et assassin ». Ainsi, initialement, le clair-obscur était un moyen de mettre en évidence la dualité constante présente chez les hommes et étendue au monde en général. La technique du clair-obscur opérerait donc à la manière d'un renforcement dramatique, en révélant les deux facettes d'un moment donné : « Les tableaux du Caravage sont toujours des conjugaisons et des contrastes du beau et du laid qui débouchent sur un réalisme et une harmonie dont on ne peut détacher le regard tant le tableau interpelle. »¹⁸ Bien que largement reprise en peinture, Rembrandt demeure aujourd'hui le peintre qui s'inspira et se réappropria le plus la technique clair-obscur de Caravage, en l'adaptant à son travail et sa vision. Aux antipodes l'un de l'autre, Le Caravage et Rembrandt se rejoignent néanmoins par cet attrait pour la technique du clair-obscur et cette volonté de faire cohabiter en leurs toiles ces extrêmes que tout oppose: ombre et lumière; comme l'attestent les tableaux qui suivent, représentatifs de cette technique picturale, chacun à leur manière.

¹⁷Martine Fabre « La “ grande ” sublimation du Caravage, peintre et assassin », Revue française de psychanalyse 5/ 2005 (Vol. 69) , p. 1621-1628 .

¹⁸Martine Fabre, *op cité*, 1621-1628



Rembrandt, *Le philosophe en méditation*, 1632

29 cm x 33 cm, peinture à l'huile

Musée du Louvre, Paris

En utilisant des tons chauds et orangés, Rembrandt met le clair-obscur au service de la traduction d'une atmosphère sereine et paisible, propice à la méditation du sujet en question: *Le philosophe*.



**Le Caravage, *La vocation de Saint Matthieu*, 1599-1600,
huile sur toile, 322 x 340cm, Eglise-Saint-Louis-des-Français-de-Rome,**

Le Caravage emploie le clair-obscur pour renforcer l'intensité dramatique ainsi que la portée religieuse de son oeuvre.

Le halo de lumière mystifie et divinise la scène.

a. Peindre la dualité d'un instant

Au regard du corpus, il va s'en dire que *La Leçon de piano* et *Portrait de Femme* regorgent de plans éclairés à la manière d'un clair-obscur. Quel est donc l'intérêt de Jane Campion à convoquer de manière récurrente la technique picturale du clair-obscur au sein des plans de ses films ? Les soucis de réalisme et de dualité que traduisent les clairs-obscurs de Caravage se retrouvent dans ceux de Jane Campion, avec moins d'intensité dramatique que Caravage certes, puisque les dualités qu'il représentait avec ses clairs obscurs étaient essentiellement axées sur la religion, mais présents tout de même, pour servir le renforcement de l'intensité dramatique.



Photogramme *La Leçon de Piano*

Ce plan de *La Leçon de Piano* représente Ada et sa fille Flora fraîchement débarquées sur une plage Néo-Zélandaise. Elles doivent y passer la nuit et attendre qu'on vienne les chercher. Le clair-obscur est ici évident. L'obscurité domine la quasi totalité du plan et la seule et unique source de lumière émane du centre de l'image où se tient la fille d'Ada dans une tente de fortune dont les voilages blancs se trouvent être éclairés par une lampe qui se trouve à l'intérieur. Ce qui pourrait être un simple plan représentant une veillée nocturne sur la plage prend une toute autre dimension avec l'intrigue. On sait en effet que le mariage d'Ada a été arrangé par son père, et qu'elle est partie d'Ecosse pour rejoindre en Nouvelle Zélande un homme qu'elle ne connaît pas.

Présentée dès les premières minutes du film comme une femme à part, du à son mutisme et la relation fusionnelle qu'elle entretient avec son piano, Ada se retrouve soudainement arrachée à son quotidien et ses habitudes pour honorer l'arrangement de son père. Ainsi, le fait d'avoir choisi de filmer en clair-obscur ce plan précis est particulièrement efficace en ce qui concerne la représentation de l'inconnu et de la perte de repère d'Ada. La lumière, autrement dit le *clair* du clair-obscur émane de l'endroit où se trouve sa fille (qui représente son foyer, sa famille). La dualité est ici évidente: inconnu contre familier. Comme l'explique l'auteur de l'article « La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières » : « À l'art du clair-obscur a fait place une esthétique de l'obscur, ou du sublime [...] où l'émotion tiendrait à l'inquiétude qu'insinuent toutes les choses où il y a ¹⁹« je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur » ». ²⁰ Et effectivement, le sombre et l'inquiétude mentionnées par l'auteur de l'article sont des éléments qui se constatent à l'intérieur du plan en question. Toute l'obscurité qui entoure la petite source de lumière fait écho à cette inquiétude dont parle l'auteur. Dans la même veine, le photogramme ci-dessous suit un schéma similaire.



Photogramme *La Leçon de Piano*

¹⁹ Caroline Jacquot-Grapa, *La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières*, revue Rue Descartes n°65, éditions Collège international de philosophie, 2009

²⁰ Diderot, *Salon de 1767*, Œuvres, éd. L. Versini, 1996, Paris, R. Laffont, t. IV, p. 634 ; cf. E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, éd. B. Saint Girons, 1990

Le clair-obscur saute aux yeux. Des corps nus enlacés d'Ada et Baines émane une lumière chaude tandis que l'arrière-plan qui les entoure est plongé dans l'obscurité. A ce moment précis de l'intrigue, Ada trompe son mari avec Baines, dont elle est tombée amoureuse au fur et à mesure de leurs leçons de piano « érotiques ». Ada semble enfin sortir de son mutisme, non pas par la parole, mais en s'abandonnant à ses sentiments. Cette lumière émanant des corps des deux amants pourrait donc symboliser ce sublime évoqué plus haut (de par leur union charnelle) mais également et surtout quant au fait qu'Ada semble enfin revenir à la vie. La partie obscure du plan quant à elle se place tel un écho à la réalité de la diégèse: Ada est prisonnière d'un mariage forcé et commet un adultère. L'utilisation du clair-obscur, si l'on suit les raisonnements mentionnés précédemment, permet alors de faire cohabiter au sein d'un même plan la dualité de la situation personnelle d'Ada : sa renaissance et son épanouissement dans les bras de Baines ainsi que la beauté de leur union charnelle (sublime) et la réalité du monde extérieur (Ada est enfermée dans un mariage forcé). Bien que soulignant la situation compliquée d'Ada, ce plan respire les tonalités chaudes et intimistes. Bien loin du style Caravagesque, torturé et froid, c'est ici l'empreinte de Rembrandt que l'on retrouve: « Le clair-obscur chez Rembrandt n'est jamais triste [...] plus que le bleu, plus que le vert, couleur qu'il éteint en lui mêlant du noir ou du blanc, le jaune et le rouge, souvent associés, tiennent dans l'oeuvre de Rembrandt une place essentielle. »²¹ Ces teintes jaunes et rouges se retrouvent au sein du plan au question, conférant à l'image une impression de chaleur et un sentiment rassurant, confortable, appuyant ainsi l'idée qu'Ada se révèle et devient elle-même auprès de Baines (le contraire donc de ce qu'elle est avec son mari). « Il y a peu de lumière dans ses œuvres, sauf à l'endroit où il voulait concentrer l'intérêt [...] Cette suprême « intelligence du clair-obscur », pour reprendre l'expression de Roger de Piles à son propos (1699), exploité tour à tour pour ses possibilités dramatiques, psychologiques, spatiales ou plastiques se révèle magistralement dans les scènes de la *Vie du Christ* pour le stathouder (Alte Pinakothek, Munich), où la lumière intense semble rayonner de son corps pathétiquement environné de ténèbres. » explique l'auteur Martine Vasselin dans son article au sujet de l'artiste. Et ces

²¹ Nadeije Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture de Rembrandt*, éditions Larousse, 2006, page 53

spécificité propres à Rembrandt, à savoir cette rareté de la lumière qui lorsqu'elle est présente appuie et insiste un détail, un corps, lui attribuant ainsi toute l'attention et toute l'intensité dramatique, se constatent dans les plans que nous venons d'analyser. En plongeant le cadre dans l'obscurité, il va s'en dire que l'oeil se dirige directement vers la source de lumière, aussi faible soit elle, et que la source éclairée en question retient alors toute l'attention.

A contrario, tandis que les clair-obscur cités précédemment évoquaient, par l'utilisation de teintes plutôt chaudes, une atmosphère intime et rassurante (écho au travail de Rembrandt), l'influence plus noire et froide de Caravage se constate également lors de certains plans, où les dominantes de bleu, noir et blanc inondent le cadre et dramatisent la portée narrative.



Photogramme *La Leçon de Piano*



Photogramme *La Leçon de Piano*

Les deux premiers plans ont lieu lors de la tentative de suicide d'Ada. Le pied accroché à la corde libérant le piano par-dessus bord, Ada est précipitée au fond de l'océan. Le jeu d'ombre et de lumière s'effectue directement sur son visage. Plongé dans l'obscurité bleutée de l'océan, le visage immaculé de blanc d'Ada irradie de lumière. Parvenant à libérer son pied de la corde du piano qui la tirait vers le fond, elle choisit la vie. Le clair-obscur fait se confronter ici la vie et la mort (la vie, provenant de la lumière du visage d'Ada, contre la mort, provenant de l'obscurité bleutée des fonds marins). Le dernier photogramme représente le piano d'Ada perdu au fond de l'océan. Le clair-obscur s'opère de la même façon en confrontant le sombre de l'océan à la luminosité du blanc des touches du piano. D'un point de vue symbolique, ce plan sur le piano représente la résurrection d'Ada. En le jetant dans l'océan, en le libérant, Ada se libère elle-même et, métaphoriquement, sort enfin « la tête de l'eau ». Le clair-obscur est ici extrêmement efficace dans son action de mise en évidence de la renaissance d'Ada (clair) et de son passé plus trouble et tourmenté (obscur).

Et cette démarche visant à convoquer la technique du clair-obscur afin de renforcer l'intensité dramatique ou bien souligner un ressenti, une confusion, se retrouve de manière extrêmement appuyée et affirmée dans *Portrait de Femme*, adaptation cinématographique de l'oeuvre littéraire d'Henry James, qui semble avoir été filmé tout entier en clair-obscur tant les contrastes entre des plans plongés dans une obscurité presque totale et d'autres complètement saturés par une lumière aveuglante inondent le film. Et la première des raisons qui explique la présence aussi affirmée de cette technique picturale tient, à la manière de *La Leçon de Piano*, de la personnalité de la protagoniste principale, Isabel Archer, dont la fougue et l'esprit aussi rebelle que tourmenté se voient être traduits par des jeux d'ombres et de lumières, tantôt pour exprimer l'exaltation de ses sentiments, tantôt pour peindre sa détresse. A titre d'exemple, le photogramme ci-dessous, qui apparaît lors des premières minutes du film, convoque le clair-obscur afin de représenter la détresse d'Isabel lorsqu'elle se trouve confronter à une demande en mariage. En décalage avec les conventions et attentes de son époque, Isabel recherche la passion, l'aventure et l'exaltation des sens et des sentiments, plutôt que la sécurité et le confort qu'un mariage pourrait lui apporter. Le film s'ouvre sur une proposition de fiançailles qui la plonge dans un véritable

tourment tant l'idée de s'enfermer dans un mariage et ne rien voir du monde l'angoisse. Elle explique d'ailleurs à son oncle « Well, I hope very much that I'll have no more offers, they upset me completely » (« J'espère vraiment ne plus avoir d'autres offres, elles me bouleversent complètement »). Le clair-obscur, en éclairant seulement le visage d'Isabel et ainsi en l'isolant dans le cadre (dont le reste est plongé dans l'obscurité la plus totale) confirme une fois encore cette idée de dualité d'une situation au sein d'un même plan. On y retrouve en effet à la fois la détresse et l'angoisse d'Isabel face à l'engagement marital et la perspective d'un avenir dont elle ne veut pas, mais également toute sa force de caractère, son indépendance et sa recherche de passion. En portant l'éclairage, et donc l'attention, sur le visage tourmenté d'Isabel, le clair-obscur permet ici de déceler toute la complexité du personnage principal.



Photogramme *Portrait de Femme*

Plus que quelques plans en particuliers qui sauteraient aux yeux, c'est l'intégralité de l'esthétique visuelle du film qui fait écho au clair-obscur et ce pour appuyer une intrigue au sein de laquelle plane tout le long une dualité et un doute constant. Isabel tombe amoureuse et épouse un manipulateur qui en a après sa fortune (il s'agit d'un complot entre lui et sa maîtresse pour mettre la main sur l'héritage de l'oncle d'Isabel) et la multitude de plans en clair-obscur peuvent se lire comme des avertissements, comme des signaux, qui nous informeraient Isabel et le spectateur que quelque chose sonne faux.

b) Prédire la suite des évènements

Ce sentiment d'avertissement quant à la suite des événements se constate à plusieurs reprises, et ce dans les deux films étudiés précédemment. Comme nous l'avons dit, *Portrait de Femme* semble convoquer dans son intégralité le clair-obscur tant la présence de plans évoquant cette technique picturale est récurrente. Etant face à un film dans lequel les zones d'ombres narratives sont extrêmement nombreuses (la relation entre Mme Merle et Gilbert Osmond, le mari d'Isabel, l'affiliation de la fille de ce dernier est ambiguë), il est clair que la récurrence dans les jeux d'ombres et de lumière se voit être justifiée par ces non-dits narratifs et le sentiment de méfiance et de confusion en est d'autant plus renforcé. Certains plans en clair-obscur servent alors à guider le spectateur dans sa quête de compréhension de l'intrigue. A titre d'exemple, ce plan de Mme Merle apparaît lors de sa première visite chez Gilbert Osmond, son amant, père de sa fille (cette information ne sera dévoilée qu'à la fin du film), et futur époux d'Isabel.



Photogramme *Portrait de Femme*

A cet instant, on ne constate de Mme Merle que son amitié avec Isabel, et la manière dont elle la maternelle et la guide, adoptant une position de modèle pour Isabel qui lui voue un véritable culte. Si le spectateur avait déjà quelques soupçons quant au double jeu de ce personnage, ce plan vient le confirmer. Toute la zone d'ombre représente son côté sombre, à savoir Gilbert Osmond et sa capacité d'emprise et de manipulation sur les femmes; et la zone

éclairée, son visage, symboliserait donc (si l'on se réfère aux analyses des clairs-obscurs Caravagesques) la part d'humanité et de bienveillance qu'elle garde en elle malgré tout (on la verra éprouver des remords lorsqu'Isabel découvrira le piège dans lequel elle et son mari l'ont fait tomber. C'est également elle qui informera Isabel du geste qu'a eu son cousin envers elle, en convaincant leur oncle de lui léguer toute sa fortune.). Ce plan se place donc tel un commentaire direct de la part d'ombre et de lumière (de bien et de mal) de chacun, mais également comme une annonce prospective pour la suite de l'intrigue. Mme Merle n'est pas une personne de confiance et nous allons bientôt découvrir la nature de son double jeu et ses réelles intentions envers Isabel.

Dans la même veine, cette séquence qui convoque une fois encore la technique picturale du clair-obscur opère également à la manière d'un avertissement envers les spectateurs, mais également envers la protagoniste principale, Isabel.



Photogramme *Portrait de Femme*



Photogramme *Portrait de Femme*



Photogramme *Portrait de Femme*

Cette séquence apparaît alors qu'Isabel s'apprête à partir en voyage avec Mme Merle. Elle a rencontré Gilbert Osmond peu de temps auparavant et le recroise lors d'une visite dans la crypte d'une église. Le spectateur est déjà plus ou moins averti que Gilbert Osmond et Mme Merle manigancent quelque chose en ce qui concerne le cas d'Isabel, qui a fraîchement héritée de la fortune de son oncle, et cette séquence va venir finir d'achever les moindres doutes restant concernant le personnage d'Osmond. Il représente bel et bien un piège pour Isabel, et elle s'apprête à tomber dedans. Choisir de filmer cette séquence dans laquelle Osmond déclare son amour à Isabel « *I am absolutely in love with you* » (« Je suis éperdument amoureux de vous ») dans la crypte d'une église italienne est extrêmement puissant en terme de symboliques. Outre le fait que l'Italie soit en berceau de Caravage et que la portée religieuse de ses oeuvres très controversées était clairement explicite (on pense notamment à son oeuvre *Le Crucifiement de saint Pierre et la Conversion de saint Paul*, 1600-1601, ou encore *La vocation de Saint Matthieu*, 1599- 1602), Jane Campion choisit de filmer cette séquence de - fausse - déclaration d'amour dans un lieu dont la signification étymologique veut dire « cacher ». Lieux à part entière des églises, généralement enterrés, les cryptes servent de tombeaux pour les martyrs et autres reliques religieuses. Presque totalement plongés dans l'obscurité, seulement quelques faisceaux de lumières parviennent à éclairer légèrement ces endroits sacrés et souterrains, idéals à la réalisation de clairs-obscurs. Impossible donc de ne pas relever l'étrangeté de cette scène. Jane Campion place son personnage principal dans un huis clos dont elle ne sortira pas indemne (elle ne résistera

pas longtemps aux avances d'Osmond et finira par l'épouser) et l'esthétique picturale sert à amplifier toute l'intensité dramatique de cette séquence. Bien évidemment, des jeux d'ombres et de lumières c'est Isabel qui se retrouve éclairée tout le long et Osmond qui est constamment plongé dans l'ombre. Il est très intéressant de noter la manière dont (deuxième photogramme de la page 25) l'ombre dans laquelle est plongé Osmond envahit la quasi totalité du cadre, pour arriver jusqu'à Isabel et la happer peu à peu. La charge symbolique ici est claire, le mal (Osmond) vient envahir le bien (Isabel) et l'avertissement est évident. La virginalité d'Isabel commence peu à peu à être souillée et piétinée par Osmond.

On retrouve ce même schéma de séquence en clair-obscur qui se place en annonce prospective de l'intrigue dans *La Leçon de Piano*, avec un plan en particulier qui semble à la fois avertir le spectateur tout en déjouant les codes du clair-obscur.



Photogramme *La Leçon de Piano*

Ce plan a lieu lors d'une pièce de théâtre jouée et mise en scène par la communauté de colons installés sur les terres de Nouvelle Zélande. Il s'agit de l'adaptation scénique du conte de Barbe bleu, personnage historique célèbre pour sa légende: il aurait tué toutes ses femmes. Le plan en question représente deux acteurs derrière un voile blanc, jouant une scène de meurtre (Barbe bleu tuant sa femme) sous forme d'ombres chinoises. Tel un clair-obscur inversé, ce plan frappe par son esthétisme. L'arrière-plan qui d'ordinaire est plongé dans l'obscurité dans un clair-obscur classique est ici extrêmement lumineux. Et à l'inverse, le supposé « clair » est ici sombre. Mais ce qui est encore plus frappant réside dans le constat que le sombre, qui a inversé sa place avec le

clair habituel, représente également le « sombre » d'un point de vue narratif. Les ombres mettent en scène un meurtre et lorsque l'on a connaissance de l'intrigue, on sait que le mari d'Ada, dans un excès de rage, va lui couper deux doigts à la hache. Le clair en revanche, occupant la place habituelle du sombre, peut être interprété comme un écho, un rappel, que le bonheur pour Ada se trouve en dehors de cette union, à l'extérieur de sa prison maritale. Ainsi, ce clair-obscur inversé se place tel une annonce prospective de la suite de l'intrigue ainsi qu'un avertissement. Comme l'avance l'auteur de l'article « L'éveil du désir en terre maori: une réflexion autour du film *La leçon de piano* de Jane Campion » : « La pièce de théâtre *Barbe Bleue* mise en scène par les colons nous apparaît comme une préfiguration symbolique de ce qui va arriver à Ada. [...] La réalité et le fantasme vont se chevaucher. » Réalité et Fantasma, deux notions qui sont en lien direct avec le clair-obscur et sa confrontation perpétuelle de dualités.

Ainsi, la présence du clair-obscur tient à quelque chose de plus profond qu'un simple esthétisme visuel. Elle permet de mieux définir et comprendre la psychologie des protagonistes (Ada et Isabel, deux personnalités passionnées et torturées) tout en mettant en avant la dualité des situations, des événements, auxquels elles doivent faire face. Cette technique picturale permet également, en choisissant bien ses zones d'ombres et de lumières, de se placer tel un avertissement quant à la tournure des événements à venir. On prévient le spectateur que quelque chose n'est pas tout à fait clair.

2) La lumière, protagoniste à part entière

Cette lumière picturale participe donc à la dramatisation de l'intrigue et est dotée d'un fort pouvoir d'expression. Elle joue un rôle essentiel dans le renforcement dramatique des événements diégétiques et des sentiments des protagonistes. La convocation de la technique picturale du clair-obscur, nous l'avons vu, permet d'exprimer et de traduire autant de choses, si ce n'est plus, que le parole. *La Leçon de Piano* et *Bright Star* ne sont pas à classer dans la catégorie des grands films oratoires (le cas de *Portrait de femme* est un peu différent puisqu'il s'agit de l'adaptation filmique d'une oeuvre littéraire extrêmement dense). Les dialogues n'inondent pas le

champ sonore et la cinéaste privilégie les moments de silence qui encouragent le spectateur à s'impliquer dans l'image qu'il a sous les yeux pour traduire et comprendre ce qu'il se passe. Ainsi, la lumière peut donc se lire comme l'alternative visuelle au dialogue et la dimension picturale prend donc tout son sens puisque la lumière, en participant à la dramatisation et au renforcement des événements et des ressentis, crée un dialogue et permet à l'image de s'affranchir du cadre filmique et vivre de manière indépendante. La lumière permet donc ce passage de l'image filmique vers une image picturale dans sa manière de créer une entité singulière et indépendante, capable d'exprimer des choses indépendamment du support filmique. Cette capacité qu'a la lumière à concurrencer le pouvoir des mots l'érige au rang de protagoniste à part entière de l'intrigue des films en question puisqu'elle exprime, révèle, prédit et dramatise.

a. Symbole de plénitude, moments de grâce

Parmi les multiples fonctions de la lumière, il y a la symbolique de la plénitude. Une sorte d'idéal, des moments de paix et de grâce que les protagonistes atteignent à un moment donné et qui sont symbolisés et traduits par une mise en lumière qui exprime cet état d'esprit.

Bright Star est l'exemple même du film qui convoque et place la lumière comme protagoniste principal et à part entière et ce pour exprimer et traduire ce que les personnages ne disent pas verbalement. « A mes yeux, le monde de Keats et de Fanny est empreint de lumière ; il s'illumine littéralement et irradie, et même si Keats disparaît à la fin, la flamme allumée par son génie de la poésie et son esprit unique ne peut être éteinte. Telle est l'ambition de *Bright Star* : sensibiliser le public à cette lumière, allumer la flamme. »²² explique la cinéaste, confirmant dès lors l'ambition « lumineuse » du film. Au sujet de cette impression de peinture qui se dégage de *Bright Star*, il est clair que la lumière y est pour beaucoup et confère aux plans du film une dimension

²² Jane Campion, *Dossier de presse du Festival de Cannes 2009*, consulté en ligne le 16 Avril 2015, URL: <http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/028923.pdf>

artistique qui dépasse largement la simple image filmique, pour convoquer quelque chose de plus grandiose et mystique. Ce grandiose et mystique, c'est la picturalité.

La mise en scène de *Bright Star* est d'un style plutôt classique. Les mouvements caméra sont simples et les démonstrations visuelles et techniques ne semblaient pas avoir leur place au sein de l'intrigue. L'attention est portée sur ce qu'il se passe à l'intérieur des plans. A ce sujet, Jane Campion explique « J'ai regardé certains films de Bresson et j'ai admiré leur magnifique simplicité, leur façon de permettre au spectateur de se faire sa propre opinion sur ce qu'il voit. J'avais le sentiment qu'avec une histoire aussi touchante et émouvante que la nôtre, il était important que le public ne se sente pas manipulé. »²³ Et en effet, il ressort du visionnage de *Bright Star* une réelle volonté de simplicité. Le spectateur n'est jamais perdu au milieu d'un abus de mouvements caméra ou d'un montage trop élaboré qui brouille et fausse la vue et l'interprétation. L'excès dans la mise en scène n'avait pas lieu d'être puisqu'il est déjà largement présent dans la force des sentiments des protagonistes et dans cette passion amoureuse. Toute l'attention et le travail semblent avoir été dirigés sur la mise en lumière. Chaude et puissante, elle irradie littéralement les plans. A propos de ce travail sur la lumière, Greig Faser, le directeur de la photographie, explique: « Quand le soleil apparaît en Angleterre, c'est comme si quelque chose grandissait. Je voulais essayer de l'exprimer visuellement »²⁴. Ce quelque chose grandissant mis en avant par Greig Faser, c'est l'histoire entre Keats et Fanny, de la naissance à l'amplification de leurs sentiments. Telle un témoin de l'évolution de leur histoire, la lumière grandit peu à peu, à la manière de leur amour, jusqu'à venir irradier littéralement le cadre d'une lumière virgine quand les deux amants vivent leurs plus beaux moments.

²³ Jane Campion citée dans dans Pascale & Gilles Legardinier, *Bright Star*, Dossier de Presse Festival de Cannes Sélection officielle compétition, 2008 page 11

²⁴ 16 Rachael K. Bosley, «A lyrical love», Revue American Cinematographer Vol. 90, No. 10, Octobre 2009 page 59, traduction du texte original: "when the sun comes out in England, it feels like something growing. I wanted to try to express that visually"



Photogramme *Bright Star*



Photogramme *Bright Star*

Ces plans sont particulièrement représentatifs de cette mise en scène de la lumière qui irradie le cadre et représentent ces rares moments de grâce et de plénitude qu'ont connus Keats et Fanny. Ils sont au début de leur relation et les obstacles sociaux, moraux, et médicaux ne sont pas encore vraiment présents et dérangeants. Ainsi, la lumière les inonde et la chaleur des filtres symbolise et traduit leurs sentiments, créant des images à la limite du réel. C'est bien en cela que la picturalité se fait fortement ressentir puisque cette lumière contribue à constituer un nouvel espace temps, un moment suspendu représentatif de la plénitude dans laquelle sont plongés les deux protagonistes.

Au sujet de cette lumière qui crée sa propre dimension picturale à la limite du réel, l'auteur de l'ouvrage *Images et temps: quatre études sur l'espace temps* avance en reprenant les propos de l'architecte Etienne-Louis Boullé « Si je peux éviter que la lumière arrive directement, et la faire pénétrer sans que le spectateur aperçoive d'où elle part, les effets d'un jour mystérieux produiront des effets inconcevables, et en quelque façon une magie vraiment enchanteresse »²⁵ et ajoute lui-même « Prendre la lumière comme sujet, peindre avec la lumière plutôt qu'avec les couleurs, n'est ce pas encore faire écho à cet art cosmique et sacré des icônes sur lesquelles, semblablement, il n'y a jamais de source de lumière »²⁶ Au regard de *Bright Star*, ce discours fait sens en ce qui concerne la façon exagérée et amplifiée dont la lumière est utilisée au sein des plans en question et ce pour symboliser au mieux ce bonheur et cette plénitude atteinte. Les paroles deviennent presque inutiles, la lumière exprime tout.

Au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue, cette lumière éclatante se fera de plus en plus rare, pour totalement disparaître sur la fin, renforçant d'autant plus sa symbolique lorsqu'elle est présente de manière décuplée. Cela se justifie bien sûr du côté de la diégèse, qui ne fait que s'assombrir à partir de la seconde moitié du film. L'utilisation de la lumière justifie le processus narratif. Les moments de joies sont éclatants d'une lumière qui inonde le cadre; et les moments plus graves, narrativement plus sombres, le sont également d'un point de vue de lumineux. A partir de la seconde moitié du film, la lumière blanche laisse place à une lumière « noire », mais puissante tout de même. Et il est important de considérer le pouvoir l'intensité chromatique du noir. A ce sujet l'auteur de l'ouvrage *Images et temps* souligne la place à part entière que tient le noir comme couleur et ajoute « et surtout il forme (*en parlant du noir*) avec la lumière, une sorte de couple matriciel des couleurs: le noir est parfois, remarquais G.Bachelard, « le gîte intime des couleurs » ». L'obscurité et la rareté lumineuse à la fin de *Bright Star* sont donc autant lourdes de signification et de charge picturale que le sont les plans noyés sous la lumière.

²⁵ Etienne-Louis Boullé cité par Bruno Duborgel, *Images et temps: quatre études sur l'espace temps*, Editions Université de Saint Etienne, 1985, page 149

²⁶ *Ibid*



Photogramme *Bright Star*



Photogramme *Bright Star*

Cette idée de lumière qui se place en miroir des évènements ainsi que des émotions des protagonistes se constate également dans *La leçon de Piano*. Tandis que l'évolution de la lumière dans *Bright Star* se fait progressivement, au fur et à mesure de l'intrigue, le changement est beaucoup du abrupt et net dans *La Leçon de Piano*. Torturé tout le long du film, le personnage d'Ada ne connaît l'apaisement et la sérénité qu'à la toute fin de l'histoire, une fois de retour en Angleterre avec l'homme qu'elle aime, loin son mari auquel elle avait été marié de force. Dès lors,

on quitte l'ambiance sombre et quelque peu glauque que l'esthétique du film nous donnait à voir, évocatrice d'une picturalité romantique (dans sa manière de mettre en image une nature sauvage et indompté, véritable métaphore de la personnalité du personnage principal), pour une esthétique beaucoup plus claire et lumineuse et aérée. Les robes noires et épaisses d'Ada et sa fille ont été remplacé par des robes beaucoup plus légères et claires et le sentiment d'oppression véhiculé par la forêt dense néo-zélandaise et la situation d'emprisonnement d'Ada (mariage forcé) est envolé. Le vent fait voler les voilages de leur maison Anglaise, sa fille fait la roue dans la jardin, tout semble s'être enfin libéré et le sentiment pictural n'en est que renforcé. Le changement dans la mise en lumière, du sombre au clair, est ici clairement représentatif de l'évolution de la situation d'Ada. Elle a atteint la plénitude et l'éclairage sombre qui conférait aux plans filmés en Nouvelle-Zélande un réel sentiment d'étouffement et d'emprisonnement a disparu.



Photogramme *La Leçon de Piano*



Photogramme *La Leçon de Piano*

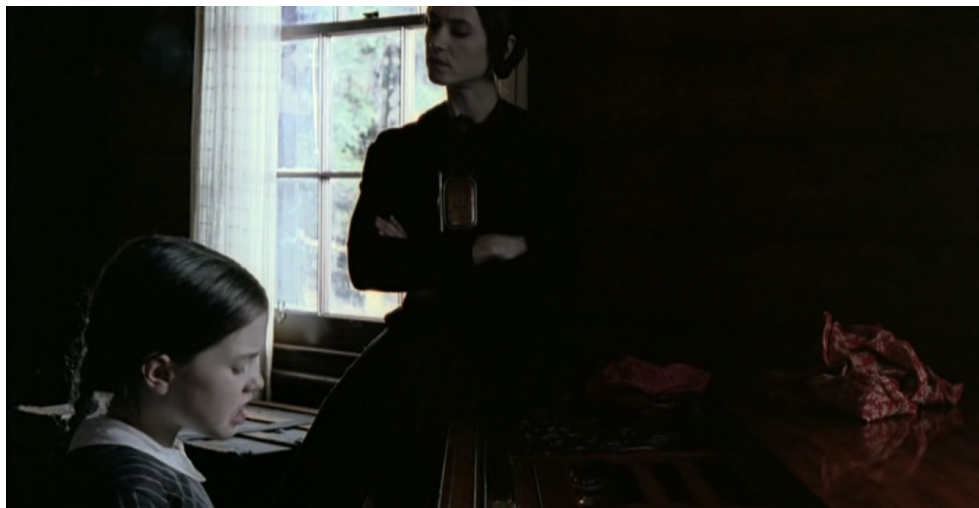
Cette utilisation de la lumière comme métaphore symbolique de plénitude et de paix également lors de la séquence où Ada réussit à convaincre l'ami de mon mari, Baines (qui deviendra son amant) de la conduire elle et sa fille sur la plage où a été laissé son piano. Depuis son arrivée en Nouvelle-Zélande, Ada s'est terrée dans son mutisme et ne pardonne pas à son mari de l'avoir privée de son piano. L'obscurité domine, et le cadre serré confère à l'ensemble un sentiment d'oppression. Lorsqu'Ada et sa fille reviennent sur la place où elles ont débarqués quelques jours auparavant, l'esthétique visuelle change du tout au tout. S'ouvrant sur un plan large qui donne sur l'horizon, cette séquence est baignée par une grande luminosité et les couleurs sont chaudes et apaisantes, tout ceci créant une atmosphère paisible et sereine, en marge totale donc avec l'esthétique du film. Projection visuelle de l'esprit d'Ada, ce plan reflète son ressenti. Elle retrouve son piano, ce qui la définit en tant que personne, et cette plénitude est traduite visuellement par ce plan qui respire la picturalité tant la luminosité et les teintes sont à la limite du réel.



Photogramme *La Leçon de Piano*

b) Appel à la liberté, êtres en cage.

Ces moments de grâce traduits par cette lumière picturale irréaliste se constatent et frappent d'autant plus, nous l'avons vu, puisqu'ils tranchent et sont en décalage complet avec l'esthétique sombre et obscure qui domine dans les films en question. La présence lumineuse peut parfois s'y lire comme un appel à la liberté, tandis que les protagonistes sont enfermés dans une atmosphère étouffante et oppressante, métaphorique de leur volonté d'échappatoire et leur recherche de *salut*. Car ces moments de plénitude sont rares. Les protagonistes des films en question sont tourmentés et torturés, en proie à des désillusions sentimentales ou à des quotidiens qui ne les satisfont pas. A titre d'exemple et pour poursuivre avec le cas de *La Leçon de Piano*, on remarque que dans certains plans la lumière se pose telle un rappel que la liberté est à l'extérieur, dehors; enfermant un peu plus le personnage d'Ada dans la prison qu'est son domicile conjugal. Entourée par l'immensité végétale Neo Zélandaise et les murs de la cabane dans laquelle elle vit, Ada est un être en cage et suffoque.



Photogramme *La Leçon de Piano*

Ce photogramme suffit à traduire cette impression d'enfermement. La source lumineuse provient de l'extérieur, tandis qu'Ada est confinée entre les murs du domicile conjugal (et

métaphoriquement, confinée entre les murs d'une union qu'elle n'accepte pas). La lumière éclatante du dehors et la pénombre de la pièce renforce d'autant plus cette impression d'appel à la liberté, véhiculé par la source lumineuse qui frappe sur la fenêtre. Les sentiments d'oppression et d'enfermement viendront se sceller lors du plan ci dessous. Le mari d'Ada barricade les fenêtres et les portes de la maison avec des planches de bois pour se protéger des indiens Maori et la lumière qui se faisait déjà très rare se trouve bloquée, tout comme Ada.



Photogramme *La Leçon de Piano*

Cette mise en scène de la lumière pour traduire l'enfermement aussi bien intérieur qu'extérieur d'Ada se retrouve dans *Portrait de femme* avec le personnage d'Isabel. Elle est en effet soit, au début du film, enfermée et prisonnière de ses attentes (recherche de la passion amoureuse, refus de se conformer aux attentes de la société, à savoir, se marier et s'engager dans une relation confortable financièrement parlant) soit par la suite prisonnière d'un mari manipulateur qui l'a dupé et épousé pour sa fortune. Mais à la différence de *La Leçon de Piano*, *Portrait de Femme* ne met jamais en scène la lumière comme lieu de plénitude atteint et vécu mais comme un lieu recherché, désiré, mais jamais atteint. La lumière s'y interprète tel un appel à la liberté auquel la protagoniste ne parviendra jamais à répondre. Doté d'une esthétique extrêmement sombre, *Portrait de Femme* convoque la lumière essentiellement en halo, rappel de la situation

d'enfermement intérieur d'Isabel. Une fois mariée et prisonnière d'une relation malsaine, Isabel est presque constamment filmée à l'intérieur de sa maison, obscure et froide. Les seules touches de lumières proviennent des fenêtres, appuyant encore plus cette idée d'être en cage, appelé par la liberté qu'offre l'extérieur des murs de sa prison.



Photogramme *Portrait de Femme*



Photogramme *Portrait de Femme*

Le dernier photogramme illustre bien cette idée d'emprisonnement. La source lumineuse provient ici de la lumière naturelle extérieure. Tout le reste du plan est plongé dans l'obscurité, et les ombres sont d'autant plus accentuées par la lumière froide qui frappe sur les carreaux de la fenêtre. A ce moment précis de l'intrigue, alors en voyage en Europe avec son amie et son cousin,

Isabel a une nouvelle fois été confrontée à une proposition de fiançailles, qu'elle a bien évidemment décliné. Malgré tout, cette demande semble l'avoir profondément bouleversée et n'a fait qu'intensifier son désir ardent de découvrir la passion amoureuse. Coincée à l'intérieur lors d'un jour de pluie, Isabel est représentée ici tel un être en cage, ne demandant qu'à sortir dehors et explorer l'inconnu. La lumière de l'extérieur l'appelle et se place en symbole de ce qu'elle recherche: l'inconnu et l'excitation de découvrir quelque chose de nouveau; tandis que la pénombre dans laquelle est plongée, contre son gré, fait écho à son quotidien qui ne la satisfait pas.



Photogramme *Bright Star*

Avec *Bright Star*, le schéma diffère. Le photogramme ci dessus représente une scène qui fait suite à la première altercation entre les deux amants. Keats est en pleine séance d'écriture avec son ami, confinés dans leur salon. Le poète est visiblement tourmenté et son esprit est ailleurs. Dès lors apparaît Fanny, toute de blanc vêtue, et son entrée dans le cadre tranche avec l'obscurité visuelle du reste du cadre. Le salon de Keats est plongé dans la pénombre et Fanny arrive de dehors. Son apparition est presque virginale et sacrale; tel un halo lumineux qui viendrait s'inviter dans l'environnement du poète. Perdu dans ses pensées, en manque d'inspiration, Keats

est bloqué. Le recueil de poèmes qu'il vient de publier est un échec, son petit frère a succomber à la maladie et sa situation financière est critique. L'arrivée de Fanny dans son monde bouleverse tout et lui redonne espoir, joie et inspiration. La luminosité picturale de Fanny, qui semble tout droit sortie d'un tableau, libère Keats de son enfermement et de ses tourments.

Par cette étude de l'utilisation de la lumière, on voit donc comment la présence picturale permet d'exprimer et de révéler des ressentis, de dramatiser des situations et dans certains cas d'en prédire certaines. Première preuve donc que sa présence ne repose pas simplement sur une fonction visuelle esthétisante.

Chapitre 2:

Peindre les désirs et la passion amoureuse

1. L'impressionnisme, reflet des sentiments amoureux

Les similitudes concernant les films de notre corpus, nous l'avons déjà évoqué, sont nombreuses. Trois femmes passionnées, rebelles et indépendantes d'esprit, refusant de se plier aux conventions imposées par la société de leur époque; mais également trois oeuvres toutes reliées à l'art (musique pour *La Leçon de piano*, poésie pour *Bright Star* ou encore littérature pour *Portrait de Femme*) aux esthétiques picturales extrêmement marquées. Une autre similitude qui lie un peu plus encore ces trois oeuvres de Jane Campion concerne l'éveil du désir et la passion amoureuse. Les protagonistes, chacune à leur manière, découvrent et expérimentent la naissance des sentiments amoureux et du désir sexuel. Les intrigues se déroulant toutes plus ou moins à la même période (époque Victorienne, début/milieu 19^{ème} siècle), il va s'en dire que la liberté sexuelle des femmes n'était pas de celle que nous connaissons aujourd'hui, et que les règles et autres conventions ne permettaient pas de vivre pleinement une passion amoureuse hors mariage (adultère mis à part). Également, il est utile d'attirer l'attention sur le fait que ces trois films sont tous dotés d'une poétique qui privilégie l'attention portée au regard et aux ressentis plutôt qu'à la parole. Plutôt qu'une longue tirade, Jane Campion filme plus volontiers ses protagonistes en gros plan visage, ou bien perdue dans l'immensité de la nature, afin de transmettre toute l'émotion voulue. Ainsi, la picturalité tient peut être un rôle clé dans la traduction de ressentis aussi impalpables que sont les sentiments amoureux et les désirs sexuels refoulés.

a. Saisir le moment, saisir l'intime: l'empreinte impressionniste dans *Bright Star*

Cette picturalité au service de la traduction des sentiments amoureux se retrouve essentiellement au sein de la nature, omniprésente dans les films de notre corpus. Nature sauvage Néo-Zélandaise (*La Leçon de Piano*) jardins fleuris italiens (*Portrait de Femme*) ou campagne Anglaise (*Bright Star*), la nature fusionne avec les émotions et les élans du coeur des protagonistes, et ce particulièrement au regard des motifs floraux (essentiellement présents dans *Bright Star* et *Portrait de Femme*), dont les références aux peintures impressionnistes et les

symboliques qui s'en dégage s'accordent avec le thème de l'amour et la naissance de sentiments amoureux. Si aujourd'hui la présence de fleurs dans l'art relève plus d'un aspect esthétique que profondément symbolique, il est intéressant de rappeler les significations premières de ce motif: « La peinture de fleurs est l'un des aspects essentiels de la nature morte. [...] À nos yeux, aujourd'hui, les fleurs n'ont plus qu'un aspect décoratif ; mais il importe de rappeler le symbolisme religieux, érotique ou moral particulier qui s'attache à la représentation de certaines fleurs. »²⁷ Et la mention de nature morte fait sens au regard de l'esthétique résolument impressionniste qui ressort de certains plans de *Bright Star* et *Portrait de Femme*, plongeant de ce fait le spectateur dans un tableau tout droit sorti de ce mouvement pictural. Loin d'être un simple ressenti visuel, l'empreinte impressionniste est confirmée par la cinéaste elle-même, qui déclare s'être grandement inspiré des toiles de Claude Monet pour *Bright Star*: « ces toiles nous ont aidés à développer notre sensibilité pour les choses humbles, simples, quotidiennes, qu'on néglige parfois »²⁸. Et ce sont bien ces choses simples et quotidiennes qui constituent l'objet d'étude et d'inspiration des peintres impressionnistes: peindre le familier et faire d'un moment de la vie de tous les jours, un moment saisi et fixé. « Les peintres trouvent dans n'importe quel instant saisi l'occasion d'expérimenter l'intérêt de cette touche fragmentée, vibronnante et tourbillonnante, parfaite pour transcrire le mouvement et l'éphémère. Adaptés des sujets intimes, ils peignent leur famille, leurs amis, privilégient leur lieu de vie »²⁹ explique l'auteur Laure-Caroline Semmer dans son ouvrage consacré à l'analyse des oeuvres impressionnistes et confirme ainsi cette démarche impressionniste qui veut capter le quotidien. Ramené au cinéma de Jane Campion, ce quotidien et ce familier si chers aux impressionnistes se retrouvent essentiellement dans la nature environnante: bouquets de table, champs de fleurs, forêt. Bien plus qu'un simple décor de fond et d'arrière-plan, la nature et particulièrement les fleurs deviennent chez Jane Campion des acteurs à part entière et participent à la transmission visuelle des sentiments amoureux des protagonistes.

²⁷ Larousse Encyclopédie, « Fleurs », consulté le 10/02/2015, URL: <http://www.larousse.fr/encyclopedia/peinture/fleurs/152181>

²⁸ Michel Ciment, *op cité*, page 180

²⁹ Laure Caroline Semmer, *Les oeuvres clés de l'impressionnisme*, éditions Larousse, Paris 2007 page 33

Qualifiés de « peintres de l'intime »³⁰, les impressionnistes s'attachent à mettre en lumière ce pour lequel on ne porte pas nécessairement d'attention. Plutôt que le grandiose et le spectaculaire, l'impressionniste recherche et dévoile un détail, un moment de rêverie. Comme l'explique l'auteur Laure-Caroline Semmer, citée précédemment « dans de nombreuses toiles impressionnistes, le personnage est saisi dans une action, dans une rêverie, dans un instant intime [...] expression singulière de l'individualité du modèle, cette relation étroite entre l'instant et l'oeuvre affirme également la particularité du peintre, seul spectateur présent au moment de la scène. D'ailleurs, affichant une volonté délibérée de ne pas mettre en scène le motif représenté, il souligne par la technique l'aspect fugitif de la scène. »³¹ Et ce constat s'accorde tout particulièrement à l'esthétique et la trame narrative de *Bright Star*. L'oeuvre dépeint la naissance et l'évolution des sentiments amoureux entre le poète Romantique anglais John Keats, et sa voisine Fanny Brawne, et ce par le biais de références picturales riches et variées: « Le film évoque le bonheur domestique des intérieurs de la peinture hollandaise comme les paysages des impressionnistes ». ³² Unique en son genre, la force et l'unicité de *Bright Star* résident dans sa réussite à traduire visuellement des sentiments amoureux et à leurs donner vie. Décider d'adapter à l'écran une passion amoureuse dont les preuves et les sources principales proviennent uniquement d'un échange épistolaire impliquait un véritable défi de matérialisation de mots aussi insaisissable, volatiles, et extrêmement intimes, que sont les pensées amoureuses: « Jane campion ne cherche pas à expliquer quoique ce soit, soucieuse avant tout d'évoquer de la façon la plus sensible cette passion romantique »³³ déclare Jacques Kermabon dans l'article « Passion Romantique ». Et en effet, visionner *Bright Star* s'apparente plus à un voyage au cœur d'un premier amour, où le spectateur observe discrètement son évolution et sa montée en puissance, plutôt qu'à un biopic explicatif sur le pourquoi du comment de cette histoire. Cette atmosphère d'éclosion des sentiments se ressent jusque dans la façon de traduire visuellement un sentiment amoureux. Cela s'opère essentiellement par le biais de la nature, dont la présence tient une place

³⁰ Laure Caroline Semmer, *op cité*, page 37

³¹ *Ibid*

³² Michel Ciment, *op cité*, page 166

³³ Jacques Kermabon, « Passion Romantique », *Revue 24 images*, Numéro 143, septembre 2009, p. 57

prédominante et plus particulièrement dans les motifs floraux, motifs picturaux récurrents en ce qui concerne la symbolique de l'amour; « c'est ainsi que la nature [...] est singulièrement présente dans le film: Fanny lit une lettre de Keats parmi les jacinthes des bois, Keats s'approche de la maison des Brawne en marchant dans un champ de jonquilles, Fanny présente un bouquet à Keats, Keats s'allonge dans un arbre en fleurs. »³⁴ écrit Michel Ciment. Comme l'explique l'auteur Karin Luisa Badt dans l'article « Cannes 2009 » : « Chaque plan contribue à créer un rythme délicat, avec l'originalité d'un film de Campion où rien ne se passe excepter l'excitation qu'a Fanny à être amoureuse. »³⁵ Et effectivement, il semble difficile de mieux définir *Bright Star*. La trame narrative n'est pas spécialement riche en matière de rebondissements et d'actions, et ce d'autant plus si l'on prend comme point de comparaison *La leçon de Piano* ou *Portrait de Femme* dans lesquels les fils narratifs sont beaucoup plus denses et riches en rebondissements. Avec *Bright Star*, Jane Campion a choisi le quotidien comme environnement principal. On ne sort presque jamais de l'environnement de Fanny (sa chambre, sa maison, son jardin, ses voisins). Cette « restriction » dans la mise en scène pourrait vite être perçue comme un handicap pour l'intrigue, avec le risque d'ennuyer le spectateur et le sentiment de tourner en rond. Cependant *Bright Star* fait voyager autant, si ce n'est plus, que n'importe quel film avec un scénario plus chargé grâce à une mise en scène qui sublime des instants de vies ordinaires et somme toute assez communs, et ce pour traduire visuellement la naissance des sentiments amoureux de sa protagoniste. Dans son entretien avec la réalisatrice, Michel Ciment l'interroge sur cette façon dont le film mêle sans cesse le quotidien, le familier, et le sublime. Jane Campion précise: « la dimension de l'histoire était au départ domestique »³⁶. Il fallait donc réussir à montrer dans la mise en scène comment tout prenait une dimension nouvelle pour Fanny, sans rien changer. C'est grâce au point de vue de Fanny, qui évolue à la manière qu'évoluent ses sentiments, que l'on perçoit avec elle un nouveau quotidien, tout ceci faisant écho à la démarche impressionniste dans cette façon de placer au premier plan des détails qui d'ordinaire ne sont pas remarqués.

³⁴ Michel Ciment, *op cité*, page 166

³⁵ « Cannes 2009 : Andrea Arnold' Fish tank makes the most waves », Revue Film Criticism, page 69, traduit de l'anglais: " Each shot conspire to create a delicate rhythm, with the originality of Campion's Film being that nothing happens except Fanny's excitement about being in love "

³⁶ Ibid

La vie de Fanny Brawne n'est rien de plus que la vie d'une jeune fille de bonne famille du 19ème siècle. Ses activités principales se cantonnent à rester chez soi, apprendre la danse, coudre et prendre part à toutes sortes de mondanités, en attendant de se marier. Ce quotidien plutôt banal se voit être totalement bouleversé dès lors qu'elle tombe amoureuse de Keats. Un quotidien non pas bouleversé dans son déroulement (puisque'il reste plus ou moins le même) mais dans la façon dont Fanny le perçoit et le vit désormais, et c'est bien dans cette démarche de la cinéaste à s'intéresser aux détails communs du quotidien que l'on retrouve l'état d'esprit des peintres impressionnistes. Pour l'entourage de Fanny et le spectateur, tout reste pareil; mais pour elle, tout a une saveur nouvelle. C'est cette exaltation de la vie et de son quotidien qu'il semble intéressant d'étudier au regard de la picturalité impressionniste, puisque c'est bien cette dernière qui contribue à traduire les sentiments de Fanny. Cette volonté de sublimer le quotidien et le familier pour communiquer au spectateur le ressenti intérieur de Fanny se retrouve notamment dans un plan comme celui-ci, qui saisit un instant intime, et le fixe.



Photogramme *Bright Star*

Dans ce plan, Fanny lit une lettre de Keats qu'elle vient de recevoir. En voix off, il lit cette lettre : « Quant à moi, j'ignore la manière de témoigner mon ardeur à une personne d'une telle beauté ; il me faudrait un mot plus éblouissant qu'éblouissante, plus magnifique que magnifique »³⁷. Peut-être peut-on trouver en ce plan la tentative de Jane Campion à représenter cette beauté « plus éblouissant qu'éblouissante, plus magnifique que magnifique ». A la manière d'une toile de Claude Monet, ce plan dont la moitié est composé de fleurs des champs, semble fusionner avec le contenu de la lettre de Keats, qui désespère face à son manque de mots pour exprimer son amour à Fanny. Les robes de Fanny et de sa petite soeur font écho au violet des fleurs et nature et humains semblent cohabiter en parfaite harmonie. Au sujet de ce plan, Jane Campion explique : « Il faut être prudent dans la façon de filmer la nature : elle peut vous submerger par un excès de beauté. Je pense au plan de Fanny entourée du bleu profond des Jacinthes. Quand je les ai vu, c'était comme un trip sous acide, avec leur beauté si exquise qu'elle en était choquante »³⁸. Ce plan était donc le choix parfait pour traduire les mots de Keats « [...] plus magnifique que magnifique » dont la picturalité fait écho au travail de Monet et plus précisément sa toile *Un verger au printemps* (1886). Nous y trouvons en effet à la fois des similitudes dans la palette chromatique, dominée par des nuances violines (fleurs et vêtements des sujets), mais également dans la composition du cadre (champs de jacinthes, sujets assis dans l'herbe et portant un chapeau).



Photogramme *Bright Star*

³⁷John Keats, *Lettres à Fanny*, Editions Payot & Rivage, page 43

³⁸Michel Ciment, «Entretien avec Jane Campion, le point de vue d'une rebelle amoureuse», Revue Positif, page 22



Claude Monet, *Un verger au printemps*, 1886
Huile sur toile, 65 X 81 cm
Collection privée

b) Cycle des saisons, empreinte du temps: la signature impressionniste

Cette attention portée à saisir l'instant, l'intime et le quotidien est en lien direct avec une caractéristique sous-jacente à l'impressionnisme, à savoir le rapport au temps et la manière dont les artistes impressionnistes avaient une totale conscience du temps présent et de l'incertitude quant à celui à venir, justifiant peut-être alors cette volonté de saisir l'instant, de capter et fixer un moment, même le plus commun. « La révolution apportée dans la peinture par l'impressionnisme est un de ces événements au cours desquels l'homme apparaît comme prenant conscience de son caractère temporel : il se situe dans le temps, se saisit dans le temps. Le sentiment du présent, au contraire, s'accompagne d'une constatation de précarité. Il n'a pas le loisir de s'épanouir ; il n'est ni

attendrissant comme le sentiment du passé, ni réconfortant comme celui du futur. Le regret et l'espérance sont également délectables : l'appartenance à un présent qui, de nature, est menacé, qui incessamment s'arrache à un passé périmé et s'altère en un avenir incertain suscite, au contraire, des réflexions pénibles et douloureuses, crée un état de profonde mélancolie. Il y a une profonde mélancolie à se connaître transitoire. »³⁹ A première vue très éloigné de Jane Campion et de notre recherche, ce constat du rapport au temps des artistes impressionnistes est en réalité connecté à un film en particulier, *Bright Star*, dans sa manière d'appréhender une histoire d'amour incertaine et perdue d'avance (la maladie de Keats), connectée à l'évolution de la nature, et obligeant les protagonistes à vivre pleinement le présent. « Il s'agit de donner à voir sur une même surface l'impression d'un paysage en perpétuel mouvement [...] variations des saisons, variations atmosphériques, expériences du changement, du mouvement »⁴⁰ avance l'auteur de l'ouvrage *Les oeuvres clés de l'impressionnisme*, affirmant ainsi l'état d'esprit impressionniste qui veut fixer sur la toile des moments qui ne font que passer (les saisons, le climat) et qui ne possèdent pas de caractère durable. Connue également pour représenter le caractère bref et mortel de la vie, puisqu'elle capte et fixe un moment volatile et éphémère, la picturalité impressionniste et l'iconographie florale dans *Bright Star* renvoient à la courte vie de Keats, emporté par la tuberculose à l'âge de 25 ans. Symboles de l'amour comme de la mort, l'invocation des fleurs en art va plus loin qu'une simple présence décorative: « La fleur peut être aussi le symbole de la brièveté de la vie humaine et de la vanité des biens qu'elle nous propose : elle sera alors un des objets importants de la *Vanité*. Une question se pose à propos de la signification du bouquet de fleurs ; on sait qu'il peut être une allusion à un verset du Livre de Job : « Pareil à la fleur, l'homme s'épanouit et se fane, il s'efface comme une ombre... » Le pavot, la tulipe, l'œillet ou le reflet de la croisée de fenêtre sur le vase sont-ils autant de symboles de la brièveté de la vie ? »⁴¹ Et cette brièveté de la vie est invoquée de manière évidente dans *Bright Star*, via une picturalité tantôt impressionniste, tantôt romantique, mais toute deux plaçant la nature et son évolution cyclique en

³⁹ Jean Cassou, « Impressionnisme », *Encyclopédie Universalis*, consulté en ligne le 11 février 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/impressionnisme/>

⁴⁰ Laure-Caroline Semmer, *op cité*, page 37

⁴¹ Jean Cassou, *op cité*

premier plan, comme pour appuyer un peu plus l'histoire d'amour passionnée, éphémère et tragique du poète et sa voisine. Accordée au rythme des saisons, l'histoire de Fanny et Keats connaît son apogée durant le printemps. Les fleurs inondent le cadre à la manière des sentiments de nos protagonistes, eux mêmes plongés dans l'exaltation des débuts de leur histoire, une période durant laquelle l'insouciance prend le pas sur la réalité et où tout semble beau et parfait. Au fur et à mesure de l'intrigue, la vie suit son cours et les saisons défilent. La beauté et la richesse florale du début laisse place à une nature nue, froide et austère et s'accorde parfaitement avec la trame narrative: Keats tombe malade et le dénouement, on le sait, est tragique pour les deux amants. La scène finale où Fanny, en deuil, récite le poème *Bright Star* que Keats lui avait écrit dans la forêt enneigée est particulièrement représentative de cette idée de la représentation de leur histoire d'amour au travers d'une picturale impressionniste florale. Nous sommes en hiver, les fleurs sont mortes, et Keats aussi.

Et cette impression de natures mortes impressionnistes présentes pour refléter et traduire les sentiments amoureux des protagonistes, comme si leur moi intérieur effectuait un transfert pour venir s'inscrire sur quelque chose de visible, réel, et vivant (la nature) se constate également dans *Portrait de Femme*, où l'on compte d'innombrables tableaux vivants de jardins et autres motifs floraux. A leur apogée durant « l'âge d'or » d'Isabel, à savoir les débuts de son mariage et le sentiment d'avoir trouvé chez son mari la passion qu'elle cherchait, les natures mortes inondent littéralement le cadre. Que ce soit par le biais de fleurs sur le chapeau d'Isabel, ou des jardins fleuris de la propriété d'Osmond, (son mari), les motifs impressionnistes se mettent au service des états d'âmes de la protagoniste. Tout durant la première partie du film, la nature est riche, dense, lumineuse et colorée, reflet de l'état d'esprit d'Isabel durant cette période. Indépendante, elle choisit de quitter son Amérique natale pour voyager en Europe plutôt que de s'enfermer directement dans le mariage. Elle se permet de décliner plusieurs propositions de fiançailles et cherche la passion plutôt que le confort. Sa rencontre, puis mariage, avec Osmond, un homme aussi charismatique que manipulateur et pervers, la plongera dans cette passion tant recherchée.



Photogramme *Portrait de Femme*



Photogramme *Portrait de Femme*

Tout le long de cette première partie de l'intrigue, nous l'avons dit, les natures mortes lumineuses et colorées sont extrêmement présentes et inondent le cadre. Nous en déduisons donc que la nature s'accorde avec l'humeur d'Isabel puisqu'elle est foisonnante au moment où Isabel découvre la passion amoureuse et charnelle. L'effet inverse s'opère à partir de la deuxième moitié du film, et ce jusqu'à la fin. Une fois marié à Isabel et en possession de sa fortune, Osmond révèle peu à peu sa vraie nature et exerce sur Isabel une emprise malsaine. Cette dernière ne peut donc que dresser le triste constat que son mariage est un échec et que son réel amour n'était autre que son compagnon de voyage, son cousin, qui, malade, succombera au moment où Isabel prendra conscience de la vraie nature de ses sentiments. Tout au long de cette période, on constate que les

plans en pleine nature se font de plus en plus rares. Isabel est plus volontiers filmée enfermée entre quatre murs que marchant dans des jardins fleuris, et ce pour symboliser son état actuel: malheureuse et prisonnière de son mariage. Ce constat atteint son apogée lors de l'épilogue, durant lequel nous retrouvons Isabel au même endroit qu'à l'ouverture du film.



Photogramme *Portrait de Femme*



Photogramme *Portrait de Femme*

Isabelle est seule dans son jardin en Amérique, à la différence que nous sommes désormais en hiver, et non plus au printemps comme durant la séquence d'ouverture. La pelouse verdoyante a laissé place à un sol enneigé et les branches des arbres sont nues. La femme pleine de vie, d'espoir et de passion du début se trouve désormais face à l'échec de son mariage et de sa vie amoureuse. Le choix de représentation de la nature qui l'entoure n'est donc pas anodin et participe réellement à l'illustration picturale et visuelle de ses états d'âmes. « L'ouverture du récit

lui-même de situe à Gardencourt (résidence d'Isabel), au printemps, avec son soleil radieux, ses pelouses verdoyantes, la gaieté des personnages et la première proposition de mariage faite à Isabel. L'épilogue dévoile le même lieu couvert de neige et de glace, privé de feuilles et de fleurs, corrélatif objectif du froid qui a envahi Isabel après l'échec de son mariage ». ⁴² Nous retrouvons dans cet épilogue (à la manière de *Bright Star*) l'influence Impressionniste, non seulement dans la picturalité liée à la nature morte mais également dans l'approche des artistes impressionnistes en ce qui concerne la conscience face au temps présent, au temps révolu, et au temps à venir. Comme Fanny Brawne, Isabel Archer doit faire face au décès de l'homme aimé (son cousin Ralph Touchett) et essuyer le constat d'un présent menacé et d'un futur incertain⁴³, pour reprendre les propos de l'auteur de l'article « Impressionnisme » cité précédemment.

2. Extériorisation des pulsions refoulées, la marque Surréaliste

« A 25 ans, dit Jane Campion, j'ai réalisé ce qu'était le subconscient. L'impuissance sexuelle et l'impuissance créatrice sont du même ordre. Ce sont deux domaines où la performance est requise. »⁴⁴ Nous retrouvons dans les personnages d'Ada (*La leçon de Piano*) et d'Isabel Archer (*Portrait de femme*) une réelle accumulation de tensions et de désirs sexuels refoulés. Ce constat est moins pertinent en ce qui concerne *Bright Star*, puisque le film dépeint et met en scène l'éveil au désir et à la sexualité de manière extrêmement chaste, pudique et platonique. Ces tensions érotiques que nos protagonistes féminines tentent de garder en leur moi intérieur se voient être exprimées et libérées via leur subconscient, seul moyen qu'aient trouvé leurs esprits pour se décharger de ce poids. Par le biais du sommeil et plus justement du somnambulisme pour Ada, et sous la forme de séquences oniriques abstraites en provenance de l'esprit d'Isabel, Jane Campion

⁴² Michel Ciment, *op cité*, page 105

⁴³ Jean Cassou, *op cité*

⁴⁴ Jean Luc Douin, «Jane campion, héroïne complexe», *Lemonde.fr*, paru le 06/01/2010, consulté en ligne le 3/02/2015

URL:http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/01/06/jane-campion-heroine-complexe_1288112_3476.html

met en images les ressentis internes de ses personnages, avec une influence et un parti pris pictural particulièrement intéressant à étudier au regard de ce thème du désir sexuel refoulé.

a. Un home-movie aux motifs absurdes

Lorsque Gilbert Osmond déclare à Isabel Archer « I am absolutely in love with you » lors d'une séquence, nous l'avons vu précédemment, empreinte d'une luminosité picturale non sans faire écho au clair-obscur Caravagesque, Isabel s'apprête à partir en voyage, une sorte de road-trip que Jane Campion choisit de filmer à la manière d'un « home-movie » en noir et blanc tout droit sorti de l'esprit d'Isabel: « Nous avons pensé à un journal intime mental »⁴⁵ explique-t-elle à Michel Ciment. Débutant par « My journey, 1873 », ce film dans le film (mise en abîme) côtoie l'absurde et ce dû à un montage visuel et sonore qui ne confère absolument aucun sens aux images données à voir si ce n'est l'évident constat qu'Isabel ne retient de ces jours que la déclaration d'Osmond avant son départ. La réplique « I am absolutely in love with you » résonne tout durant cette séquence, murmurée en voix off (son intra-diégétique hors champ) par Osmond ou Isabel, mais également par des motifs surréalistes tels que des petites bouches qui murmurent et chuchotent « I am absolutely in love with you ».

Ces motifs surréalistes sont nombreux au sein de cette séquence et nous amènent à faire un rapprochement évident avec le mouvement artistique et pictural du même nom. Principalement connus pour rejeter toute forme de conventions et règles établies et également et surtout pour matérialiser le subconscient grâce à l'art, les artistes Surréalistes (qui font suite au Dadaïstes, mouvement similaire dans son approche absurde mais cependant plus attaché à la destruction qu'à la création, font leur apparition aux alentours de 1919, et ce jusqu'en 1969, année qui marqua la dissolution du mouvement surréaliste, par Max Ernst)⁴⁶ choquent autant par leurs provocations

⁴⁵ Michel Ciment, *op cit*, page 113

⁴⁶ Larousse Encyclopédie, «Surréalisme», consulté en ligne le 04/02/2015, URL: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/186014>

que par leurs désirs de mettre en lumière et traduire les méandres du subconscient: « l'exploration et l'utilisation systématique des manifestations de l'inconscient dans la peinture, et avec des techniques appropriées pour les faire « surgir », restent la marque du mouvement surréaliste »⁴⁷. Cette démarche des surréalistes se voit être traduite visuellement par des oeuvres (peintures, photographies, films) à première vue incohérentes. Nous pensons inévitablement aux oeuvres picturales dont l'assemblage des motifs utilisés relève de l'absurde et du non sens (on pense notamment aux peintures de Dali ou Bunuel) mais également aux films surréalistes qui déroutent et dérangent face à l'absence d'une narration linéaire « basique » au profit d'un montage qui ne crée pas de sens (du moins au premier abord, puisque une analyse poussée permet de déboucher sur la compréhension de la démarche de l'artiste). Dans le cas présent de notre « home-movie » dans *Portrait de femme*, le surréalisme semble avoir pris possession de l'image et ce non sans surprise lorsque nous connaissons l'attachement de la cinéaste quant à ce mouvement artistique: « elle a la révélation du surréalisme avec sa capacité à rendre le familier étrange, avec son humour souvent noir, avec son exploration des rêves [...] elle entreprend des peintures narratives annotées avec des dialogues et des textes »⁴⁸ raconte Michel Ciment.

Ici, fond et forme font écho au Surréalisme de manière assez évidente et assumée. Isabelle est totalement hantée par les paroles d'Osmond et se complaît dans l'idée d'être aimée et surtout désirée sexuellement. Preuve en est, ce mini home movie nous donne à voir Isabel en voyage, à la rencontre de nouveaux peuples et cultures, et malgré toute la richesse de ces découvertes, elle ne retient de cette aventure que son obsession pour Osmond. La cinéaste explique d'ailleurs à ce sujet que « la séquence aide aussi à comprendre pourquoi elle tombe amoureuse d'Osmond [...] le problème est qu'Isabel est une victime facile, tant elle veut tomber amoureuse. Pendant ce voyage, elle se convainc de prendre la fatale décision. »⁴⁹ Non sans faire écho à l'adage « Le coeur a ses raisons, ... », cette séquence se lit comme la projection et la matérialisation des ressentis intérieurs d'Isabel et permet aux spectateurs de capter les émotions et désirs de cette dernière.

⁴⁷ Joubert Martin, « Un corps de rêve », *Revue française de psychanalyse* 1/ 2010 (Vol. 74), page 30
URL: www.caim.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-1-page-181.htm

⁴⁸ Michel Ciment, *op cité*, page 16

⁴⁹ *Ibid*, page 113

Cela fait d'autant plus sens au regard de l'époque à laquelle se déroule l'intrigue (époque victorienne, 19^{ème} siècle), où la liberté sexuelle n'était pas de celle que l'on connaît aujourd'hui. Grâce à cette séquence et à sa convocation du Surréalisme, on en apprend un peu plus sur l'esprit d'Isabel, que l'on pensait insoumis et indomptable, et qui s'avère finalement être totalement contrôlé et embrumé par les paroles d'Osmond. A la manière d'un film surréaliste, cette séquence déroute et interpelle le spectateur. Jane Campion passe en effet sans crier gare d'un classicisme impressionniste à l'absurdité la plus complète. Mais pourquoi convoquer ce mouvement pictural si singulier dans un film dont l'esthétique côtoie plus volontiers le conventionnel que l'incohérent ? C'est justement pour traduire visuellement la personnalité de sa protagoniste principale, qui dénote dans ce classicisme conventionnel, par son esprit rebelle, insoumis et dont les aspirations sont en contre pieds absolu avec ce que la société attend d'elle: à savoir s'engager dans un mariage confortable et sûr, auprès d'un parti respectable. Dans l'ouvrage *Surréalisme*, on retient le constat de l'auteur visant à expliquer que, en prenant le temps d'analyser et d'aller au delà de la simple représentation visuelle que nous laisse à voir une peinture surréaliste, nous découvrons une oeuvre qui regorge de significations et de profondeur psychique: « l'art étant un moyen d'expression de ce flux des états psychiques profonds, on apprécie du seul point de vue esthétique les oeuvres ainsi engendrées alors qu'elles reflètent une Sur-Réalité qui souvent nous dépasse. »⁵⁰ Ainsi, en déchiffrant ce que cette séquence donne à voir visuellement, nous sommes alors en mesure de déchiffrer et comprendre l'esprit d'Isabel, mais également d'anticiper la suite de l'intrigue.

⁵⁰Yvonne Duplessis ,« Le surréalisme», P.U.F. « Que sais-je ? », 2002 (18^e éd.), p. 3-6.
URL : www.cairn.info/le-surrealisme--9782130535812-page-3.htm.

b) Emprise, domination et violence masculine: L'influence de Man Ray



Man Ray, *Le don*, 1937, *Les Mains Libres*
Libres



Man Ray, *Le pouvoir*, 1937, *Les Mains Libres*



Photogrammes Portrait de Femme

Les références au surréalisme sont plutôt claires et évidentes. Absurdités, absence de linéarité dans la narration, motifs incohérents et perturbants (petites bouches vivantes, spirales hypnotiques), tout fait échos à ce mouvement. On remarque également une référence possible aux illustrations de Man Ray (peintre, photographe et cinéaste surréaliste, 1890-1976)⁵¹ présentes dans le recueil de poèmes publié en 1937 en collaboration avec Paul Eluard *Les Mains libres, dessins de Man Ray illustrés par des poèmes de Paul Eluard*. Ce recueil de poèmes et de dessins a pour thèmes principaux la femme, l'amour, et le désir, mais également le pouvoir, la violence et l'emprise de l'homme sur la femme: « La majorité des dessins représente des nus très érotisés. Certes, on peut retrouver la conception éluardienne de l'amour.⁵² [...] cependant, cet idéal amoureux du couple est ici perturbé. La sexualité est parfois liée à la violence, en particulier dans le texte et l'image intitulés « Pouvoir », qui peut évoquer un viol. De nombreux dessins associent la nudité et l'angoisse, avec des mains menaçantes [...] La femme n'est qu'un objet aux mains de l'homme. »⁵³ Au regard de la séquence analysée, nous notons non seulement une similitude dans la picturalité (voir page précédente les illustrations de Man Ray qui dépeignent des corps de femmes nues qui ressemblent particulièrement aux plans mettant Isabel Archer dans une mise en scène toute à fait similaire: dénudée, cheveux longs détachés et totalement dominée et écrasée par la force masculine, ici Gilbert Osmond, son futur époux), mais également dans les thèmes abordés, comme le désir sexuel, la passion amoureuse mais également la domination masculine et la soumission de la femme. Cette référence au travail pictural de Man Ray dans *Les Mains Libres* est donc particulièrement adapté et pertinent quant à l'intrigue de *Portrait de femme* et lourd de sens lorsque l'on connaît les événements à venir (et ce plus particulièrement au regard de son illustration représentant une femme nue emprisonnée dans une main d'homme). Notons que les thèmes présents dans *Les Mains libres* (l'amour, l'érotisme, la sexualité et la

⁵¹Alain Jouffroy, « Ray Man (1890-1976) », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 5 février 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/man-ray/>

⁵²Jean louis Benoit. « Les Mains libres de Man Ray et Paul Eluard: De la lyrique amoureuse au libertinage érotique .», Janvier 2015, page 4

⁵³ Jean Louis Benoit, *op cité*, page 5

violence) sont des thèmes phares du mouvement Surréaliste dans sa globalité: « Corrélié à la question du désir, de la sexualité et de l'inconscient, le « problème » de l'amour est au fondement de la révolution surréaliste. Garant de liberté, il ne se pense toutefois pas comme une libération absolue : entre amour courtois, voire mystique, et perversion sadienne (note auteur: ici perversion sadienne ramenée au personnage d'Osmond), l'amour surréaliste se conçoit dialectiquement comme un principe hautement éthique qui accorde toute sa reconnaissance aux profondeurs instinctives dont il procède »⁵⁴

Oscillant entre motifs érotiques sensuels (comme ceux de la bouche qui rappellent l'oeuvre de Man Ray nommée *A l'heure de l'observatoire, les amoureux*, 1934) et ceux qui indiquent la domination masculine et l'emprise physique et psychologique de l'homme sur la femme (on pense au plan où Isabelle, nue, semble être happée et engloutie par le visage d'Osmond, ou encore ceux avec motifs des spirales en surimpression sur le visage de ce dernier (réel écho à Marcel Duchamp); cette séquence se place telle une annonce prospective pour la suite de l'intrigue. En effet Isabelle va, comme le laisse supposer cette séquence, succomber aux avances d'Osmond et l'épouser. Elle réalisera trop tard qu'elle s'est mariée à un manipulateur seulement intéressé par sa fortune et doté d'un charisme malsain, la plaçant dans une position de soumission des plus totale. Et c'est bien dans cet aspect d'un amour malsain, destructeur, et violent que l'on retrouve toute l'influence Surréaliste: « la cruauté est presque toujours liée, chez les surréalistes, au monde du féminin⁵⁵[...] l'érotisme surréaliste est avant tout mise en scène du corps meurtri, désarticulé, violenté comme on le voit dans le cinéma de Buñuel, les peintures de Dalí et de Masson ou encore la photographie de Man Ray »⁵⁶

⁵⁴ *Les 100 Mots du surréalisme*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2014 (2^e éd.), page 5

⁵⁵ *Ibid*, page 40

⁵⁶ *Ibid*, page 50



Man Ray, *A l'heure de l'observatoire, les amoureux*, 1934,
Musé national d'art moderne, Centre George Pompidou, Paris,
Collage de 2 épreuves gélatino-argentiques – 17,1 x 21,8 cm



Photogramme *Portrait de Femme*



Photogramme *Portrait de Femme*

c) Onirisme érotique



Man Ray, *Belle Main*, 1937, *Les Mains Libres*



Photogramme *Portrait de Femme*



Photogramme *Portrait de Femme*

Si toutes les caractéristiques du manifeste Surréaliste (André Breton, 1924, puis réédité en 1929) ne se retrouvent pas toutes au sein des oeuvres picturales du mouvement, l'appel au rêve et à l'onirisme en fait cependant bien partie, et principalement pour traduire visuellement les pulsions et désirs érotiques refoulés dans le subconscient de l'humain: « L'imagerie libidinale, parfois corsée, est abondante dans le surréalisme figuratif »⁵⁷ avance l'auteur René Passeron dans son ouvrage consacré au Surréalisme. Plus clairement, la figure de la sexualité est extrêmement présente dans la picturalité surréaliste. Dans *Portrait de Femme*, une séquence empreinte d'un onirisme extrêmement fort vient se placer en commentaire direct de cette picturalité surréaliste qui convoque le rêve et l'onirisme au service de l'expression d'une sexualité enfermée dans le subconscient et ne demandant qu'à s'affirmer dans le concret. Nous sommes encore au début de l'intrigue et Isabel vient de décliner une nouvelle avance et proposition de fiançailles. Malgré tout, l'intérêt physique et sensuel que véhicule ce prétendant, Caspar Goodwood, ne la laisse pas indifférente, et la plonge dans une sorte de rêve éveillé dans lequel elle se laisse aller à ses fantasmes. « Je voulais montrer qu'Isabel était une femme avec de très fortes aspirations sexuelles, qui veut être aimée et qui se sent frustrée. »⁵⁸ explique la cinéaste à propos de cette séquence. Encore une fois, Jane Campion convoque la picturalité surréaliste et sa capacité à matérialiser le moi intérieur et le subconscient au service de la diégèse. Allongée sur son lit, Isabel se laisse à aller à une sorte de ballet érotique solitaire dans lequel elle s' imagine touchée et caressée par plusieurs mains d'hommes. Et c'est bien cet abandon corporel au service d'une extériorisation du subconscient et des désirs refoulés qui nous intéresse en ce qui concerne l'empreinte surréaliste de cette séquence onirique: « c'est ce travail sur la représentation des états inconscients du corps qui semble spécifique de la peinture surréaliste dans ce qu'elle peut intéresser le psychanalyste. »⁵⁹ avance à ce sujet l'auteur Martin Joubert dans l'article « Un corps de rêve ». La référence à Man Ray et plus particulièrement son illustration *Belle Main*, représentant une femme nue assoupie et fusionnant dans une paume de main (qu'on devine

⁵⁷ René Passeron, *Le Surréalisme, sous la direction de Ferdinand Alquié*, éditions Hermann, Paris 2012, page 254

⁵⁸ Michel Ciment, *op cité*, page 113

⁵⁹ Joubert Martin, « Un corps de rêve », *Revue française de psychanalyse* 1/ 2010 (Vol. 74), p 32

URL : www.caim.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-1-page-181.htm.

masculine) est dans le cas présent tout à fait plausible et pertinente. En vraie femme passionnée et avide de passion amoureuse et charnelle, Isabel s'abandonne érotiquement lors d'une séquence marquée par un onirisme extrêmement fort où elle imagine les trois hommes actuels de sa vie (son cousin Ralph Touchett, son premier prétendant évincé Lord Warburton et celui qu'elle vient juste de refuser Caspar Goodwood) lui faisant l'amour. Omniprésent lors de cette séquence, mais également tout le long du film, le motif de la main et donc du toucher appuie la référence à Man Ray, et plus globalement à l'esprit surréaliste dans son approche d'une sexualité assumée et non refoulée, thème majeur de ce mouvement artistique. « L'amour est pour les surréalistes « un des moteurs de la révolution »⁶⁰ : amour et sexualité contreviennent à l'ordre moral et social, et dépossèdent l'homme de lui-même, le libèrent. Le désir est une des forces essentielles de l'homme, qui se heurte sans cesse à la censure, à la morale. Son refoulement est inacceptable pour les surréalistes. »⁶¹ déclare l'auteur Luc Duvinage.

En choisissant de placer deux séquences de son film sous le signe de la picturalité surréaliste (par le biais des motifs absurdes que l'on pourrait retrouver dans des tableaux de Dali, Duchamp ou Bunuel), c'est également tout l'état d'esprit général du mouvement que la cinéaste convoque, et ce pour souligner et clarifier la psychologie de la protagoniste principale, Isabel Archer. En contre-pied total avec le reste de l'esthétique du film somme toute très classique, ces séquences confirment et affirment la vision Surréaliste de l'amour, qui se retrouve dans le personnage d'Isabel. Dans son texte *Surréalisme et Amour*, Marguerite Bonnet souligne cette approche à corps perdu de l'amour chez les surréalistes et explique: « Dans le surréalisme, celui qui aime ne se regarde pas aimant, il s'éprouve aimant. L'amour, reconnu comme un besoin irrésistible de l'être, [...] ne saurait revêtir que la forme de la passion envahissante et totale, et son intrusion dans une vie prend toujours l'aspect de coup de force »⁶² Et ce constat s'applique à la relation entre Isabel et Osmond. En quête désespérée de la passion amoureuse, sa rencontre avec

⁶⁰ Henri Béhar et Michel Carassou, *Le surréalisme*, Le livre de poche biblio essais, Paris, 1992, p. 119 cités dans Luc Duvinage, «Dossier Bunuel et le Surréalisme, Un chirurgien du regard», Revue *Cadrage.net*, Septembre 2008, consulté le 9 Février 2015, <http://www.cadrage.net/dossier/bunuel.htm>

⁶¹ *Ibid*

⁶² Marguerite Bonnet, *Le Surréalisme, sous la direction de Ferdinand Alquié*, éditions Hermann, Paris 2012,, page 558

le charismatique Gilbert Osmond lui fera perdre tout jugement raisonné et la placera peu à peu dans une position de soumission et de dépendance totale. Marguerite Bonnet avance « Parce que l'amour est pour le surréalisme don total, il est aussi risque total. Périlleux est son chemin sur lequel reste suspendue « la branche unique du foudroiement » »⁶³ et cette analyse se place en commentaire direct au regard de la situation amoureuse d'Isabel Archer qui, en se livrant aveuglement à son mari, se perdit dans une relation aussi malsaine que destructrice.

Enfin, rappelons que cette séquence évoque un motif pictural qui s'étend bien au delà du Surréalisme et convoque l'histoire de l'art dans son intégralité, à savoir, celui de la main. Outre, nous l'avons vu, la référence aux illustrations de l'artiste surréaliste Man Ray *Les Mains libres*, le jeu érotique auquel s'abandonne Isabel en s'imaginant caresser par plusieurs mains d'hommes fait écho au motif de la main en peinture, porteurs de multiples symboles, dont celui qui nous intéresse: la passion amoureuse. Si l'iconographie de la main en peinture signifie l'engagement marital, le jugement, la création, etc etc, elle désigne également la sexualité. « Si les mots en peinture ne peuvent être prononcés, les mains et leur langage permettent de comprendre ce que nos oreilles préfèrent ne pas entendre. Une surdité pudique laisse place à un regard mutin »⁶⁴ expliquent les auteurs de l'ouvrage *Les mains dans l'art*, et Isabel Archer est l'exemple même de cette « surdité pudique », de ces désirs qu'elle ne peut exprimer oralement, et qu'elle libère et exprime grâce au langage de ses mains.

3. Vie nocturne: L'esthétique picturale Romantique

a. Sommeil et figures du déplacement

Cette utilisation de la picturalité pour traduire visuellement le moi intérieur des protagonistes se retrouve également lors d'une séquence de *La Leçon de Piano*. Bien que la

⁶³ *Ibid*, page 563

⁶⁴ Edward Vignot et Arlette Sérullaz, *La main dans l'art*, éditions Citadelles et Mazenod, Paris 2010, page 39

démarche reste la même, en ce sens de matérialiser le subconscient des personnages pour mieux les comprendre, le mouvement pictural utilisé diffère. Ainsi, tandis que *Portrait de femme* utilise le Surréalisme pour matérialiser les désirs refoulés et inavoués d'Isabelle Archer; c'est le Romantisme qui est convoqué dans *La Leçon de Piano*.

Dans *La Leçon de Piano*, l'empreinte du mouvement romantique est évidente. Entre la puissance d'une nature omniprésente, l'artiste (Ada) empreint d'un vague à l'âme constant, dévoré par son art, ses sentiments et une histoire d'amour jalonnée d'obstacles et de barrières, *La Leçon de Piano* peut se lire comme une incarnation filmique du romantisme, aussi bien dans sa picturalité que dans sa narration. Et cette caractéristique Romantique nous intéresse quant à la question de la figure du déplacement et du transfert des émotions au sein de ce film. D'un point de vue diégétique, la séquence apparaît lorsqu'Ada tombe amoureuse de Baines et débute une liaison adultère avec. Leur marché est désormais terminé, elle a récupéré son piano, mais semble avoir perdu le goût de jouer. Le désir d'être avec l'homme qu'elle aime l'emporte et prend le pas sur le désir de récupérer son piano. Lors de sa crise de somnambulisme, Ada joue, en crescendo, une mélodie forte et puissante au piano, et ce de manière extrêmement énergique. S'en suit ensuite un retour au sommeil (agité) et une possible deuxième crise de somnambulisme, moins évidente, mais qui semble également intéressante à étudier au regard de la vie nocturne et des ses variations (déplacements et transferts des corps, des émotions, des désirs, etc..). Ici, la figure de la vie nocturne, connectée au mouvement pictural Romantique, opère tel un moyen de transfert des émotions et désirs refoulés du personnage principal.

D'un point de vue formel, la scène de la crise de somnambulisme s'ouvre dans la pénombre, sur un gros plan des mains d'Ada jouant au piano. La mélodie jouée débute de manière douce. Rapidement, elle monte en crescendo, aussi bien d'un point de vue sonore que rythmique, pour devenir extrêmement puissante. Ada est assise à son piano, dos à la caméra, et Flora sa fille, se tient à ses côtés, légèrement de profil. Le blanc de leurs chemises de nuit contraste avec la pénombre de la pièce et l'image de leurs cheveux détachés, lâchés sur le blanc de leurs vêtements, confère aux personnages une allure presque fantomatique. Rapidement, le mari d'Ada les rejoint, portant avec lui la seule source de lumière de la séquence, une lampe à gaz. Flora et

son beau-père assistent à la crise de somnambulisme d'Ada, tandis que cette dernière continue à jouer énergiquement. Il s'en suit un plan large extérieur de leur maison, en travelling latéral vers la droite, où l'on entend résonner le bruit du piano, mélangé aux bruits de la nature (oiseaux, grillons, etc). Si l'on prend un moment pour analyser l'état de la diégèse à l'instant T de cette séquence, il est utile de préciser l'ampleur et l'importance des chocs émotionnels vécus par Ada à ce moment précis de l'intrigue. Elle débute une liaison passionnée avec l'ami de son mari, avec lequel elle semble enfin se laisser aller et faire tomber le mur de glace érigé autour d'elle, et ce tout en étant emprisonnée dans un mariage forcé (et non consommé). Le terme "emprisonné" s'entend d'ailleurs aussi bien au sens propre que figuré, puisqu'en plus d'y être emprisonnée symboliquement par le biais du mariage, Ada y est également emprisonnée physiquement: la séquence qui précède cette analyse montre le mari Ada barricadant les fenêtres et portes de leur maison (pour se protéger des indigènes Maori, mais qui scelle encore plus l'enfermement d'Ada dans cette union). S'en suit directement après cette scène de barricade, la crise de somnambulisme, comme si Ada n'avait plus que ce recourt pour exprimer tout ce qu'elle refoule et contient intérieurement, puisqu'étant emprisonnée à la fois physiquement et symboliquement dans une union non désirée.

Dans l'ouvrage *Variations Nocturnes*, Olivier Schefer met en avant la manière dont le somnambule « déplace le rêve dans la vie, la nuit dans le jour, subvertissant au passage les limites et les frontières de l'une et de l'autre ».⁶⁵ Et en effet, cette figure du déplacement se voit être totalement justifiée et confirmée dans le cas présent de la crise de somnambulisme d'Ada. Tout ce qu'elle s'interdit d'exprimer dans la vie réelle, le jour (sa colère envers son mariage forcé, son amour pour Baines, la frustration d'avoir été privée de son piano, etc) se trouve être libéré, lâché, dans la nuit, au travers de son sommeil. Ses émotions ne trouvent de salut que dans la nuit, comme si son corps et son esprit n'avaient plus que ce recourt pour se libérer de toute la tension émotionnelle accumulée. Olivier Schefer met également en avant la façon dont le somnambule s'incarne dans le présent, en possédant ce qu'il appelle « une sensibilité sans objet, car sa sensibilité ne dépend pas de données externes et des sens ne se polarisent pas sur des choses

⁶⁵ Olivier Schefer, *Variations nocturnes*, Editions Vrin, 2008, page 12

particulières, mais s'élargissent à l'ensemble de la nature ».⁶⁶ Dans le cas présent avec Ada, cela concorde parfaitement. La séquence est filmée de telle sorte que sa crise de somnambulisme semble s'étendre et s'incarner bien au-delà d'un simple morceau jouer au piano, et ce grâce au plan sur l'extérieur de la maison, où la nature Néo-zélandaise domine et règne. A la manière d'un artiste issu du courant Romantique, Ada projette son moi intérieur sur l'infini de la vie (ses proches) et la nature qui l'entoure. Cette scène pourtant longue d'à peine une minute, semble avoir contaminé la diégèse. Cela se retrouve par exemple plus tard, lors d'une scène entre Baines et le mari d'Ada. Ce dernier est venu demander aux deux amants de partir vivre leur histoire ailleurs : « Je veux qu'elle parte, que tu partes, je veux me réveiller, et découvrir que tout cela n'était qu'un rêve ». Au fur et à mesure de l'intrigue, on assiste à l'évolution du mari d'Ada. Impuissant et désespéré face au mutisme glacial de sa femme, il sombre peu à peu dans une sorte de folie et de paranoïa. Il est par exemple persuadé d'avoir réussi à communiquer avec elle par télépathie, ou bien encore comme possédé lorsqu'il lui coupe deux doigts, dans un accès de rage. A ce sujet, Olivier Schefer explique comment l'entourage des somnambules se trouve être affecté par cette « pathologie » ou du moins «comportement». Il avance : « il est frappant de constater qu'en présence des somnambules, les non somnambules sont souvent gagnés par une forme de délire et de folie, d'autant plus grands que les somnambules sont d'une passivité qui les rend totalement impénétrables, mystérieux, insaisissables pour tout dire. Les autres s'affolent à leur contact et finissent par douter de leur propre existence ».⁶⁷ Lorsque le mari d'Ada déclare « Je veux me réveiller et découvrir que tout cela n'était qu'un rêve», ce raisonnement prend sens.

b) Tensions sexuelles qui se libèrent dans la vie nocturne

Au delà de cette crise de somnambulisme, la séquence convoque et interroge également la figure du sommeil, et ce toujours en lien direct avec le mouvement Romantique, d'une manière plus générale et globale. Directement après la scène de somnambulisme au piano, nous

⁶⁶ Olivier Schefer, *Résonances du Romantisme*, Editions Lettre Volée, 2005, page 119

⁶⁷ *Ibid*, page 123

récupérons Ada endormie dans son lit avec sa fille. En proie à un sommeil visiblement agité (on devine qu'elle interprète la présence de sa fille à ses côtés comme la présence de son amant), elle se réveille brusquement, sort de son rêve, et se rend machinalement dans la chambre de son mari, où elle établit pour la première fois un contact physique et charnel avec. Elle semblera reprendre conscience de ses actes dès l'instant où son mari tentera de répondre et participer aux ses gestes. Si l'on se réfère à l'ouvrage *La psychanalyse* de Daniel Lagache, alors qu'un sommeil dit « normal » se définit comme un désir de sommeil prenant le pas sur toute influence extérieure⁶⁸, le sommeil agité découle « de l'émergence de tensions perturbatrices, [...] lorsque le sommeil est troublé par des stimulations extérieures ou par des soucis aigus et conscients, une attente chargée d'émotions agréables ou pénible, une excitation sexuelle sans satisfaction, une colère réprimée. Dans les cas moins évidents, la perturbation trouve son origine dans des désirs ou des émotions refoulés ».⁶⁹ Avec le personnage d'Ada, cette explication sur les causes d'un sommeil troublé fait totalement sens. La mention de l'excitation sexuelle non satisfaite (le manque de son amant), d'une colère réprimée (envers son mari), justifient ces agitations nocturnes; et ce d'autant plus lorsque l'auteur évoque les désirs et émotions refoulés. Pour aller encore plus loin dans l'analyse du sommeil, on peut s'appuyer sur la théorie Freudienne visant à définir le rêve comme la réalisation d'un désir⁷⁰, « sous une forme plus complexe, la production du rêve n'est pas essentiellement différente de celle de l'acte manqué ». Et en effet dans la séquence précédente nous est montré Ada allongée sur lit, s'observant dans un miroir, puis embrassant son reflet. Toute la tension amoureuse et sexuelle que ressent Ada envers son amant s'exprime lors de son sommeil. On la voit d'ailleurs effectuer un déplacement de ce désir vers la présence physique de sa fille dans un premier lieu, puis, réveillée par son rêve, vers son mari, incarnant pour Ada un simple support physique pour y transférer toutes ses tensions refoulées. Cette scène dans la chambre de ce dernier est d'ailleurs particulièrement ambiguë quant à la nature consciente ou inconsciente d'Ada à ce moment là. Réveillée brusquement par son rêve, elle se rend directement auprès de son mari endormi, et commence à le toucher et le caresser (on retrouve ici également le motif pictural de la

⁶⁸Daniel Lagache, *La psychanalyse*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2009 (21^e éd.), p. 50-57.

⁶⁹*Ibid*

⁷⁰*Ibid*

main, évocatrice d'érotisme). Ce premier contact physique n'est opéré que par Ada, tandis que son mari assiste à la scène, impuissant et abasourdi par l'attitude de sa femme. Ce moment prendra fin lorsque ce dernier tentera de répondre aux gestes d'Ada. Dès lors qu'elle se trouve être touchée par son mari, elle se brusque et met fin à tout contact avec. On est ainsi amené à se demander si Ada n'est pas ici encore en proie à une crise de somnambulisme, ou du moins, en proie à une sorte de rêve éveillé, dans lequel son esprit et son corps procèdent à un transfert de désirs charnels d'un corps (désiré, celui de l'amant), à un autre (rejeté, celui du mari). A ce sujet, il est intéressant de noter l'analyse faite par l'auteur de l'ouvrage *Inconscient et Sexualité*, dans lequel ce dernier avance cette idée de déplacement. Il y explique « Il y a déplacement lorsqu'une pulsion substitue, à son objet propre, un autre objet. C'est le mécanisme le plus important qui préside au dynamisme de l'inconscient [...] Le déplacement s'effectue, aussi bien pour les désirs que pour les aversions (craintes liées aux réactions de culpabilité, etc.) ».⁷¹ mais également et c'est ce qui nous intéresse le plus ici: « Il faut attribuer encore au déplacement la propension du rêveur à attribuer aux autres ses propres intentions ; la transformation en son contraire d'une situation du contenu latent dans le rêve manifeste, etc. L'interprétation de rêves consiste en grande partie à savoir retrouver les véritables intentions, à sérier les déplacements en même temps qu'à dissoudre les condensations, car condensation et déplacement sont le mécanisme qui contribue le plus à la déformation et à l'incohérence apparente des rêves. »⁷² Cette dernière idée mise en avant par l'auteur est totalement pertinente avec l'attitude charnelle qu'a Ada envers son mari. L'idée de transformation d'une situation en son contraire pour en retrouver la véritable intention fait totalement sens dans le cas présent. En effet, comme mentionné précédemment, l'inconscient d'Ada semble effectuer un transfert de désirs (de l'amant vers le mari) comme pour les libérer et assouvir. Lors de la scène où Ada caresse le corps de son mari, on comprend de manière très explicite qu'elle se sert de ce corps comme d'un simple support physique pour y transférer son désir pour Baines, son amant. Jane Champion l'explique elle-même, au sujet de cette scène entre Ada et son mari: « En faisant cela, elle pense à Baines, mais surtout à son propre érotisme. Tout le

⁷¹Jean-Claude Filloux, *L'inconscient*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2009 (21^e éd.), p. 56-77

⁷² *Ibid*

processus des leçon de piano l'a érotisée. [...] Elle ne sait pas très bien ce qu'elle fait, elle a presque un comportement de somnanbule [...] Lorsqu'Ada caresse Stewart, elle est à la recherche d'elle même. »⁷³ Ainsi, les actes directs d'Ada sur son mari s'interprètent tel un appel en direction de la véritable personne visée, son amant.

c) Ada, incarnation de la picturalité romantique

Toutes ces actions nocturnes se placent en échos direct au courant artistique du Romantisme. Comme mentionné plus haut, l'empreinte de ce courant y est évidente dans le film, aussi bien d'un point de vue pictural que diégétique (force de la nature, puissance des sentiments, etc). Ramené à notre séquence, le Romantisme y est très présent puisque la question du sommeil et plus particulièrement celle du somnambulisme constitue un des critères majeurs de la littérature romantique du 18^{ème} et 19^{ème} siècle. Si l'on se réfère à l'ouvrage *Résonnances du romantisme* d'Olivier Schefer, somnambulisme et romantisme sont étroitement liés, au point de constituer l'essence même de la quête ultime du Romantique « l'union du rêve et de la vie, soit encore «l'épanchement du songe dans la vie réelle »⁷⁴ Depuis le retour de son piano, Ada semble avoir perdu le goût de jouer. Ce piano dont elle ne pouvait se passer, se trouve désormais délaissé et vide de sens et d'intérêt pour notre protagoniste. L'esprit d'Ada est totalement embrumé par les sentiments qu'elle éprouve pour Baines. Son mari, conscient de l'adultère de sa femme, tentera de se rapprocher d'elle, par la force, mais sans succès. Dès lors, Ada se terre dans son mutisme, aussi bien envers son mari, que sa fille Flora, qui n'approuve pas la relation que sa mère entretient avec Baines (elle lui fera d'ailleurs la réflexion « Tu n'aurais pas du aller là-bas, je n'aime pas ça du tout. Et Papa non plus » dans la séquence précédant la crise de somnambulisme). Ada incarne donc à merveille l'être romantique en ce sens qu'elle vit un amour interdit (adultère) et que la violence de ses sentiments la ronge, la contraignant à un vague à l'âme perpétuel. Ne pouvant s'exprimer par les mots, Ada utilise alors la musique. Comme avancé

⁷³ Michel Ciment, *op cité*, page 92

⁷⁴ Olivier Schefer, *Résonnances du romantisme*, Bruxelles, Editions de La lettre volée, 2005, page 109

précédemment, sa crise de somnambulisme s'interprète donc comme la matérialisation sonore de son ressenti intérieur. Ce qu'elle ne peut dire avec les mots se voit être exprimé par ses doigts sur les touches. Toujours dans ce même ouvrage *Résonnances du romantisme*, Olivier Schefer reprend l'idée de Novalis selon laquelle la différence entre un artiste romantique et un homme lambda réside dans l'inversement de ses sens propres, « au lieu de recevoir des impressions du dehors, poète, peintre et musicien procèdent à un usage actif et a priori de leur sensibilité, ils augmentent, comme il dit, l'excitabilité de leurs organes internes »⁷⁵. En cela, l'attitude d'Ada est plutôt pertinente et cohérente au vu du mouvement Romantique, dans la manière dont elle se sert de son art (la musique) pour extérioriser ses émotions.

Somnambulisme, rêve et inconscient sont ici les outils permettant au subconscient d'Ada d'effectuer un transfert des émotions refoulées. Obsédée par sa liaison et passion amoureuse avec l'ami de son mari, Ada se sert inconsciemment de son sommeil pour libérer cette tension érotique et sa colère envers sa situation (mariage forcé). Dans le chapitre « Philosophie de l'inconscient, romantisme et somnambulisme » de l'ouvrage *Histoire de la psychologie*, les auteurs avancent « sous-jacente à la vie consciente se déploie la vie animale, lieu des émotions, des habitudes, et des instincts. Echappant à la conscience, cette vie se manifeste dans le sommeil et le somnambulisme. »⁷⁶ Que ce soit à l'aide d'une crise de somnambulisme, dans laquelle Ada utilise son art (la musique) comme moyen d'expression, ou bien d'un rêve, il est intéressant de noter comment Ada trouve inconsciemment le moyen de s'extérioriser. Muette depuis son enfance, elle doit donc composer avec d'autres moyens d'expression (ici la musique et son subconscient). Et en cela, la vie nocturne fonctionne ici comme moyen de transfert pour permettre aux émotions refoulées du personnage principal de se déplacer et se libérer. « Quand le sommeil est au plus profond surgissent alors les vérités, les visions à distance et les rêves prophétiques. Le rêve est donc pour les romantiques l'expérience d'un monde essentiel, plus vrai que notre monde de la veille, mais qui n'en est révélateur que *poétiquement*. La particularité du rêve est en effet d'exprimer le monde profond sur le même mode que la poésie. »⁷⁷ avancent les auteurs de l'ouvrage *Les 100 mots du*

⁷⁵ Olivier Schefer, *Résonnances du romantisme*, Bruxelles, Editions de La lettre volée, 2005, page 120

⁷⁶ Évelyne Pewzner, Jean-François Braunstein, *Histoire de la psychologie*, éditions Armand Colin, 2010

⁷⁷ Jean-Pol Tassin, Serge Tisseron, *Les 100 mots du rêve*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2014, p 27/28

rêve, et cela fait parfaitement sens avec la séquence étudiée. Ada se sert du pouvoir du sommeil pour exprimer, *poétiquement* (pour reprendre les propos cités ci dessus) sa vérité. La picturalité ici n'est pas utilisée au service de références ou citations à la manière de *Portrait de Femme* mais s'incarne elle même et prend vie au sein des images cinématographiques, pour mieux se définir. Et c'est cette incarnation qu'il semble désormais intéressant d'étudier, toujours au regard de l'utilité de la picturalité dans notre corpus.

Chapitre 3:

Une picturalité qui s'incarne

1- Quand le sujet du tableau prend vie

a. Portraits filmiques: quand le cadre filmique dresse un portrait

Par son simple titre, *Portrait de Femme* fait écho à la peinture et convoque la technique picturale qui est celle du portrait. Cependant, au vu de la manière dont Jane Campion s'attache à dépeindre des personnalités féminines dans chacun de ses films, l'appellation *Portrait de Femme* devrait être portée et diffusée à l'ensemble de notre corpus. Jane Campion dresse des portraits de femmes, au regard des intrigues certes (on suit des destins de femmes) mais également au sens purement littéral du terme « dresser un portrait ». Particulièrement flagrante dans *La Leçon de Piano* et *Portrait de Femme*, la technique picturale du portrait se constate à maintes reprises et il semble nécessaire d'isoler ces « plans portraits » pour en dégager les enjeux sous-jacents. La multiplicité de gros plans fixes et longs sur Ada (Holly Hunter) et Isabel Archer (Nicole Kidman) totalement immobiles, participent fortement à ce sentiment de personnages de tableau qui, comme sortis de leurs toiles, viennent s'incarner au sein des images filmiques. Jane Campion semble effectivement s'être attachée à délivrer un nombre important de portraits filmés (un portrait filmé est ainsi défini: « une personne est filmée, en plan très rapproché et cadrage fixe »⁷⁸) renforçant d'autant plus cette impression de sujet sorti de sa toile pour intégrer les images filmiques. Cette technique consistant à faire migrer le portrait pictural en portrait filmique a été mise en avant par Jacques Aumont dans *L'image*. Il avance cependant la difficulté de cette pratique à véhiculer un sens : « il ne manque pas de visages [...] filmés en gros plan ou en plan rapproché durant un temps plus ou moins long, et devenant des espèces de portraits photographiques animés, mais ils ne sont justement que cela, des photos animées, n'ajoutant rien au pouvoir de la photo, et même, lui ôtant la force simplificatrice et expressive qu'elle avait apprise de la peinture »⁷⁹ et ajoute « comme dans les portraits peints et photographiques, il existe dans cette série des degrés de

⁷⁸Jacques Aumont, *L'image*, Editions Armand Colin, 2011, page 205/206

⁷⁹Ibid, page 205

réussite fort variables, allant de l'inexpressivité et de la monotonie à l'imprévu et à la révélation »⁸⁰. Que cherchait donc à exprimer Jane Campion avec ces portraits filmiques d'Holly Hunter (Ada) et Nicole Kidman (Isabel) ? Elisabetta Gigante, auteur de l'ouvrage *L'art du Portrait*, avance l'idée de l'expression de l'intériorité du sujet portraituré : « Selon une idée répandue, la réussite d'un portrait dépendrait de la capacité de l'artiste à voir « à l'intérieur » du modèle pour en « dévoiler » le moi profond. »⁸¹ Et en effet, la technique picturale du portrait acquit au 18^{ème} siècle une toute nouvelle dimension,⁸² plaçant désormais l'intériorité du modèle comme composante à part entière du portrait. Les peintres ne se contentent plus de reproduire la seule projection physique de leurs modèles, mais s'attache à délivrer sur la toile ressentis et intériorité de ces derniers. Dominique de Font-Reaulx, auteur de l'ouvrage *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914* décrit ce renouveau dans la technique du portrait comme : « le désir d'une vérité analogique se doublait de celui d'une vérité introspective »⁸³. Et effectivement, c'était désormais à la manière dont le peintre réussissait à reproduire l'extérieur et l'intériorité du modèle que l'on reconnaissait un bon portrait. Cette mise en avant de ce renouveau pictural fut même repris par Hegel qui, pour le citer, avança l'idée suivante : « reproduire une physionomie par la seule imitation, telle qu'elle se présente au repos, tout en surface et extériorité, et reproduire les vrais traits, ceux par lesquels s'exprime l'âme même du sujet sont deux procédés totalement différents ».⁸⁴ Face à ces analyses, on est amenés à se demander si portrait pictural et portrait filmé sont radicalement différents dans leur démarche ? Le discours de Jacques Aumont cité plus haut semble vouloir réfuter toute utilité et profondeur en ce qui concerne le rôle des portraits filmés au cinéma, cependant si l'on regarde de plus près la manière dont Jane Campion s'attache à cadrer ses protagonistes à la manière de modèle portraiturés, l'idée de l'absence totale d'enjeux et d'utilités narratives semble peu probable. Cette idée de capter l'intériorité du sujet semble s'accorder parfaitement à *Portrait de femme* et *La Leçon de Piano*. La démarche de la cinéaste

⁸⁰ *Ibid*, page 206

⁸¹ Elisabetta Gigante, *L'art du portrait*, éditions Hazan, Paris, 2012, page 219

⁸² Dominique de Font-Reaulx, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, éditions Flammarion, page 143

⁸³ *Ibid*, page 143

⁸⁴ Dominique de Font-Reaulx, *op cité*, page 143

visant à encadrer et isoler ses protagonistes durant une période de temps plus ou moins longue résulterait donc d'une volonté de capter l'attention du spectateur sur le portrait dressé sous ses yeux, afin d'en comprendre le ressenti intérieur. « La représentation de face fait du spectateur le destinataire explicite d'un acte de communication. »⁸⁵ avance à ce sujet l'auteur de *L'art du Portrait*. A titre d'exemple, le premier portrait filmique d'Ada dans *La Leçon de Piano* est de loin le plus pertinent quant à son interprétation symbolique.



Photogramme *La Leçon de Piano*

Il se déroule alors qu'Ada vient d'être contrainte à laisser son piano sur la plage, considéré comme trop encombrant par son mari. Du haut d'une falaise, elle observe son piano sur le sable, face à l'immensité de l'océan. Ici débute un gros plan fixe long d'environ 25 secondes, accompagné en son extra diégétique de la mélodie au piano du compositeur Michael Nyman. L'intérêt de ce « plan-portrait » est évident: Ada fixe son piano, les traits figés et le regard mélancolique. Se plaçant au début de l'intrigue, ce plan nous indique que tout l'enjeu du film va reposer sur ce piano et la détermination d'Ada pour le récupérer, tant sa valeur sentimentale semble être inestimable. Il est également utile de rappeler que notre protagoniste est muette. Ainsi, isoler son visage à la manière d'un portrait reste encore le meilleur moyen pour tenter de déchiffrer

⁸⁵ Ibid, page 202

son ressenti. L'association d'Ada à un modèle posant pour un peintre se retrouve à de multiples reprises, comme lors d'une scène où, contrainte de se plier aux jeux érotiques de Baines pour récupérer son piano, elle doit s'allonger nue au côté de ce dernier. L'éclairage en clair-obscur confère à la scène un aspect pictural très fort. Ajouté à cela, l'intégration au plan d'un modèle féminin nu ne fait que renforcer la picturalité.



Photogramme *La Leçon de Piano*

Les plans qui précèdent le départ d'Ada, sa fille, et Baines à la fin du film sont également très pertinents. Encore sous le choc de sa violente confrontation avec son mari (conduisant à la perte de deux de ses doigts) Ada, assise sur une caisse, assiste impassible au chargement de leur bateau sur la plage. Sa fille la coiffe, pose et ajuste son chapeau, en somme, s'occupe d'elle à la manière d'un modèle se faisant préparer avant de poser.



Photogramme *La Leçon de Piano*



Photogramme *La Leçon de Piano*

L'immobilité récurrente d'Ada, et également et surtout son silence, l'élève plus au statut de modèle pictural que de personnage filmique. Ses émotions et ressentis nous sont donnés à voir par le biais de ces gros plans « portraits », ne laissant aux spectateurs d'autre choix que d'observer Ada comme on observe un sujet de tableau. A quoi pense le sujet ? Que signifie cette expression dans le regard ? Cette mise en scène du protagoniste comme modèle portraituré se constate également dans *Portrait de femme*, où le personnage joué par Nicole Kidman, Isabel Archer, possède tout autant de portraits filmés qu'Holly Hunter dans *La Leçon de Piano*. La présence de la technique du picturale du portrait dans *Portrait de femme* s'interprète à la manière de *La Leçon de Piano*. Isabel Archer est l'incarnation même de la femme indépendante et pleine de vie, tellement avide de passion qu'elle doit composer avec des états d'âmes tout aussi puissants que le sont ses espérances et attentes quant à son destin. Des états d'âmes qui, le plus souvent, plongent Isabel dans la mélancolie et la tristesse tant la puissance de ses ressentis est violente. Bien plus expressive qu'Ada, Isabel la rejoint cependant dans son attitude rebelle et indomptable. En la filmant à la manière d'un portrait, Jane Campion réussit à véhiculer et canaliser toute l'énergie et la passion d'Isabel au sein d'un seul et même plan.



photogramme *Portrait de Femme*

A titre d'exemple, voici la première image donnée à voir d'Isabel au début du film. Il n'y a aucun dialogue, seulement un travelling avant partant d'Isabel filmée en plan rapproché épaulé

vers un insert sur ses yeux. Visiblement contrariée, tout se joue dans l'expression et le regard, et ceci convoque indéniablement la technique picturale du portrait. Le prologue du film est particulièrement pertinent quant à la picturalité du portrait au sein du film. En effet, *Portrait de Femme* s'ouvre sur un fond noir sur lequel défile le générique, commenté en voix off par des voix féminines qui évoquent leur expérience du baiser. Puis, l'image s'ouvre et l'on retrouve ces femmes en question en noir et blanc, filmées en plans rapprochés fixes, ou bien filmées en couleur et en mouvement. Les moments filmés en noir et blanc en plans fixes rapprochés évoquent d'entrée de jeu cette idée de portraits filmés et se placent en commentaires direct du titre du film, *Portrait de Femme*.



Photogrammes *Portrait de Femme*

Dès lors, il est donc difficile de ne pas associer Jane Campion au peintre qui peint ses modèles. Avec son regard de cinéaste, mais également celui d'artiste, Jane Campion dresse dans ses films des portraits filmés qui s'attachent à transmettre le plus justement possible l'intériorité des modèles portraiturés. « A l'artiste revenait de savoir lire non seulement les traits du visage mais aussi de distinguer les caractères de l'esprit, et de rendre sur la toile, au-delà de l'image fixe de la figure, celle fugitive des expressions » avance l'auteur de *Peinture et Photographie*, et cette idée de capter l'image « fugitive des expressions » est d'autant plus intéressante au cinéma, puisqu'elle est limitée dans le temps et ne reste pas figée sur l'écran comme elle le resterait sur une toile. L'enjeu du portrait (pictural ou filmé) serait donc cette rencontre entre l'artiste, le modèle et la relation établie entre les deux, permettant de retranscrire sur toile ou sur écran ce moment où l'intériorité a fait surface.

b. Ada, Isabel et Fanny, trois personnalités Romantiques

Nous avons vu précédemment comment le personnage d'Ada s'approprié et incarne le mouvement romantique lors de la séquence de sa crise de somnambulisme et de son sommeil agité, au sein duquel elle libère toutes les tensions et frustrations amoureuses et érotiques. Bien plus qu'une simple présence visuelle, le romantisme se ressent, et ce jusque dans le Moi profond d'Ada. Ce sentiment de picturalité romantique qui s'incarne, en plus de se constater d'un point de vue visuel, s'étend bien au delà de cette séquence, et concerne l'intégralité de notre corpus.

Trop souvent mal-interprété et éloigné de son sens premier, le Romantisme (dans le cas présent, le romantisme de *La leçon de Piano*, *Portrait de Femme* et *Bright Star*) ne repose pas et ne se définit pas de part son « romantisme », à savoir dans sa romance (bien que le thème de l'amour en soit une des principales caractéristiques). Le romantisme dont nous parlons ici est bien le mouvement artistique Européen significatif du 19^{ème} siècle. Caractérisé par son extrême sensibilité⁸⁶, le Romantique place le Moi au-dessus de tout. Exacerbations et exaltations des sentiments dominent les œuvres: « La loi de l'artiste est son sentiment » écrit C.D Friedrich. si le sentiment et l'activité du sujet sont premiers, il devient dès lors évident que ce n'est pas l'objet en soi, comme quelque chose de purement extérieur, qui importe, mais son rapport à l'intériorité de l'âme »⁸⁷, de même que la nature, omniprésente, placée en témoin et en miroir de la tourmente ou de la joie sentimentale du Romantique: « C'est dans le paysage que le romantisme pictural a le plus continûment donné sa mesure. »⁸⁸ Souvent qualifié d'être démesuré et excessivement passionné, le Romantique accorde une attention totale et complète à ses ressentis et la raison n'a pas lieu d'être.⁸⁹ L'essentiel des œuvres Romantiques (littérature, poésie, musique, peinture) traitent d'histoires d'amours, heureuses parfois, contrariées, malheureuses et destructrices le plus souvent.

⁸⁶ Léon Rosenthal, *Le Romantisme*, Parkstone international, 2012, page 37

⁸⁷ Montandon, A. (1977). De la peinture romantique allemande. *Romantisme*, 7(16), page 84

⁸⁸ Henri Peyre, Henri Zemer, « Romantisme », *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 17 février 2015.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/romantisme/>

⁸⁹ « Le Romantisme en littérature », Larousse Encyclopédie, consulté le 18 février 2015
URL: http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_romantisme_en_litt%C3%A9rature/185879

Ainsi, le lien entre Romantisme et Jane Campion se fait naturellement. La cinéaste semble en effet être particulièrement attachée aux histoires sentimentales autant passionnées que dévastatrices, soulignées par la mort, la maladie, la trahison ou l'adultère, sur fond de nature quasi omniprésente. Au regard des différentes analyses dressées précédemment, il va s'en dire que les trois protagonistes Isabel, Fanny et Ada (ainsi que John Keats) sont par essence des personnalités romantiques. Passionnés et fuyant les conventions imposés par la société, nos protagonistes sont remplis d'attente en ce qui concerne leur existence, et particulièrement au regard de leur vie amoureuse, qu'ils veulent ardente et sans retenue, même au risque de souffrir. Au delà d'une picturalité romantique, c'est bien l'état d'esprit romantique général que l'on retrouve chez Ada, Isabel, Fanny et Keats, et qui appuie et justifie la picturalité. « La forme, c'est le fond qui fait surface » disait Victor Hugo, et c'est bien le cas ici. En partant de la source même (le fond) c'est à dire la personnalité et le moi profond des protagonistes, qui se veut être similaire aux spécificités du mouvement Romantique, l'esthétique (la forme) est donc le reflet de cette source et s'accorde à la philosophie des protagonistes.

Le cas le plus complexe concerne celui d'Isabel Archer. L'héroïne du roman d'Henry James, dont la tourmente psychique n'a de cesse de perdre de lecteur (et le spectateur dans son adaptation filmique), s'approche dangereusement de l'état d'esprit romantique dans sa manière d'aborder son existence. Dès l'ouverture du film, Isabel est dépeinte comme une jeune femme passionnée, vive d'esprit et indépendante, qui n'a qu'une hâte: commencer sa vie et la vivre pleinement. Elle rejette ses prétendants et tous bons partis potentiels, et décide de partir visiter l'Europe, accompagnée de son cousin et d'une amie. Rêveuse par nature, Isabel n'aura de cesse de laisser son esprit vagabonder (par exemple lors de la séquence onirique étudiée précédemment, durant laquelle elle se livre à un rêve érotique, s'imaginant caressée par plusieurs hommes), et courir après ces sentiments amoureux et charnels dont elle rêve tant. Rêveuse mais également très tourmentée, Isabel respire également la mélancolie et le vague à l'âme, et n'est parfois que l'ombre d'elle-même (principalement une fois sous l'emprise de son mari, auquel elle est totalement soumise.), tout ceci la liant fortement au mouvement Romantique. En grande amoureuse de l'amour, Isabel incarne l'être Romantique dans sa manière d'aborder la vie et

l'amour, à savoir pleinement, et sans retenue. Plutôt qu'accepter un mariage confortable auprès de sa multitude de prétendants, Isabel préfère partir vivre sa vie sur un autre continent, à la recherche de la vraie passion qui la fera se sentir vivante. A en croire l'affirmation suivante: « les romantiques laissent libre cours à l'épanchement de leur sensibilité »⁹⁰, la description de la personnalité d'Isabel semble correspondre, dans sa manière de placer sa sensibilité et émotions au dessus de la raison.

S'il y a bien un film de notre corpus dont l'attachement au mouvement pictural romantique est indubitablement évident, c'est *Bright Star*, puisqu'il met en scène les dernières années de vie de John Keats, le poète romantique britannique. Bien que la majorité de l'esthétique visuelle du film fasse incontestablement écho au mouvement Impressionniste (on a relevé précédemment la l'influence et les références faites au mouvement impressionniste, telles que les champs de fleurs de Claude Monet, etc), le mouvement romantique lui jalonne l'intégralité de la trame narrative de *Bright Star*. Tout en reprenant ses codes principaux (omniprésence de la nature, exacerbation des sentiments, histoire d'amour tragique), *Bright Star* pose son empreinte romantique jusque dans le Moi profond de ses protagonistes. Comme l'avance l'auteur de l'ouvrage *L'art romantique*, « le romantisme fut en effet plus un état d'esprit qu'un mouvement constitué »⁹¹ et cet état d'esprit se retrouve chez John Keats qui, bien évidemment, étant lui même un poète romantique, possède les codes de l'artiste solitaire, lunaire et dont l'inspiration n'a d'autre source que ses sentiments amoureux. Ces codes se constatent également chez Fanny et de manière bien plus affirmée. Bien moins raisonnable que Keats, l'être tout entier de Fanny est guidé et flouté par la force de ses sentiments à l'égard de Keats: « Quand je ne reçois pas de nouvelle de lui je crois mourir » dit elle. S'il convient d'apporter encore un peu plus de preuves à l'incarnation du romantisme chez les protagonistes de *Bright Star*, à savoir le poète John Keats et sa voisine Fanny Brawne, une séquence en particulier semble venir achever le moindre doute à ce sujet. Alors que la mise en scène de *Bright Star* côtoie un style sobre et classique, une séquence vient défier et déstabiliser cette esthétique, comme pour affirmer et imposer la présence romantique.

⁹⁰ "Le romantisme en littérature", Larousse Encyclopédie, consulté en ligne le 26 février 2015, URL: http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_romantisme_en_litt%C3%A9rature/185879

⁹¹ Gérard Legrand, *L'art romantique*, éditions Larousse, Paris, 2012, quatrième de couverture



Photogramme *Bright Star*



Photogramme *Bright Star*



Photogramme *Bright Star*

Fanny vient de recevoir une carte de Saint Valentin de la part de Mr.Brown, meilleur ami de Keats, dont les relations avec Fanny sont médiocres et particulièrement tendues. Keats, qui interprète ce geste au premier degré sans réaliser qu'il s'agissait d'une farce de Mr.Brown envers Fanny, se tient sous la pluie devant la maison de Fanny, visiblement bouleversé et hors de lui. Fanny et Mr.Brown le suivent dehors, et tentent de le calmer et de le raisonner. Débute alors une séquence caméra portée épaule, dans la campagne anglaise, pluvieuse et orageuse. La séquence de l'affrontement débute après un plan large et aérien sur les trois protagonistes (premier photogramme page précédente). On réussit à distinguer Mr Brown et Fanny courant après Keats dans la campagne anglaise, minuscules et perdus dans une nature sauvage et grondante. Pouvant se lire comme la matérialisation visuelle de la tourmente et du chagrin intérieur de Keats, ce plan en particulier semble être la représentation parfaite de la picturalité romantique: campagne sauvage, grisaille et mélancolie du climat, autant de motifs propre à ce courant artistique, mais également et surtout au regard de la façon dont le sujet semble être perdu et minuscule au milieu de l'immensité de la nature, évocant ici le travail de l'artiste allemand Caspar David Friedrich . S'en suit ensuite une succession de plans portés épaule et donc instables, lors de l'affrontement. Mr Brown tente de faire comprendre à Keats que sa carte à Fanny n'était qu'une simple farce. « Ce n'est qu'un jeu » déclare-t-il. Excédé, Keats l'affronte « S'il est quelque chose de sacré, ce sont les élans du cœur ». Fanny assiste désespérée à la scène, et reste silencieuse, vexée et blessée dans son orgueil.

La première partie de cette séquence met en scène l'affrontement entre Keats et Brown, l'esthétique est brutale et violente. La caméra semble traduire le désarroi de Keats. Elle bouge, tangué, tremble, tourne et retourne et semble vouloir perdre le spectateur, à la manière de Keats, perdu face à cette situation. La seconde partie intègre Fanny. Keats se tourne désormais vers elle, après avoir affronté Brown. A partir du moment où Keats s'adresse à elle, la caméra s'apaise et ses mouvements sont plus maîtrisés. On note également l'entrée d'une musique (un violon) de manière extra-diégétique. La mélodie monte en crescendo au fur et à mesure que la tension entre Fanny et Keats s'amplifie et que le chagrin les submerge. Fanny s'enfuit, Keats la rattrape et la supplie de lui pardonner. Cette dernière réplique « Non, je veux danser, rire et parler chiffons en

compagnie de mes amies dans des salons à la mode et enfin retrouver ma joie de vivre et mon humour ». La séquence se ferme sur un plan moyen et fixe de Fanny s'en allant.

Elizabeth Angel-Perez, l'auteur de l'ouvrage *Histoire de la littérature Anglaise* décrit ainsi la poésie romantique anglaise (et donc la poésie de John Keats) : « Thématiquement, c'est le -moi- et la nature qui deviennent les sujets de prédilections de la poésie romantique : le -moi- dans sa relation à la nature ; la nature comme traduction spatiale du paysage intérieur du poète, en proie le plus souvent aux joies ou aux affres de l'amour. »⁹² Cette définition est particulièrement pertinente pour cette séquence. En effet, elle réunit toutes les caractéristiques du romantisme: omniprésence de la nature sauvage et quelque peu hostile, violence et exacerbations des sentiments, amour malheureux. Cette séquence réussit à rendre compte du ressenti profond des personnages de Keats de Fanny. Leur histoire d'amour, aussi passionnée et sincère soit-elle, les conduit à la souffrance, tout particulièrement Fanny. Sa dernière réplique traduit parfaitement le ressenti des personnages à ce moment précis de l'intrigue « je veux retrouver ma joie de vivre ». Dans cette séquence, la philosophie et l'état d'esprit de ce courant artistique sont plus que jamais présents chez nos protagonistes, scellant encore un peu plus leurs personnalités romantiques. Jusque dans leurs choix et leurs actes, l'état d'esprit romantique se constate et confirme cette idée qui définit l'être romantique comme plaçant le sentiment au dessus de la raison. Malgré la multitudes d'obstacles se dressant devant le couple, à savoir la pauvreté de Keats et sa mauvaise condition physique et médicale, la différence de classe et la famille de Fanny peu consentante à cette union, rien ne sera suffisant pour les décourager de s'aimer. L'issue sera bien évidemment tragique, respectant ainsi la veine Romantique, mais l'ampleur de leurs sentiments aura été plus forte que l'ampleur des barrières dressée devant eux. Et cette attitude désobéissante face aux interdits, plaçant la force des sentiments au dessus des barrières physiques et morales, se retrouve dans *La Leçon de Piano* et dans la relation adultère qu'entretient Ada avec l'ami de son mari, Baines, dans les bras duquel elle découvre l'amour psychique et charnel et se libère enfin de ses blocages affectifs et comportementaux. Et en effet, le personnage d'Ada est particulièrement complexe et respire l'essence même de la démarche Romantique, à savoir oublier la raison et ne

⁹² Elizabeth Angel-Perez, *Histoire de la littérature anglaise*, Editions Hachette Éducation, 2008

donner d'importance qu'à ses sentiments. En proie à un vague à l'âme quasi constant (durant la première moitié du film, en raison de son piano qui lui a été retiré ; et durant la seconde moitié du film, en raison de ses sentiments naissants pour Baines) Ada respire le romantisme dans sa manière de n'écouter que son cœur et non sa raison. La puissance de ses sentiments est telle que son être tout entier semble en être régit. L'omniprésence de la nature rend cette association entre Ada et le romantisme d'autant plus évidente. Les paysages Néo-Zélandais s'étendent à perte de vue dans *La Leçon de Piano* et la nature y est reine. Les colons et indigènes s'adaptent à elle et non l'inverse. On remarque à quel point le simple fait de se déplacer d'une maison à une autre relève d'un parcours du combattant. Des planches de bois sont disposées archaïquement en guise de pont pour éviter la boue et les robes se déchirent au contact de la végétation extrêmement dense et laissée telle quelle. Le point d'orgue qui vient sceller Ada comme Romantique dans l'âme concerne le dernier plan du film, montrant le piano d'Ada reposant au fond de l'océan, commenté en voix off par Ada: « Je pense à mon piano dans sa tombe au fond de l'océan. Parfois je me vois flottant au dessus, là bas tout est immobile et silencieux, cela me berce et m'endors. C'est une étrange berceuse, mais c'est ainsi, c'est la mienne. Il est un silence où il n'y a jamais eu de bruit, il est un silence où aucun bruit ne peut être, dans la froide tombe, sous la mer profonde ». Dévorée par sa passion pour son piano et toute la souffrance qu'il a engendré, Ada décide de s'en débarrasser en le jetant par-dessus bord, alors en route pour l'Angleterre, avec Baines et sa fille. Plaçant délibérément son pied au milieu de la corde qui libéra le piano du bateau, Ada est précipitée au fond de l'océan attachée à son instrument. Quoi de plus romantique ici que l'image de l'artiste qui, rongé par la puissance de ses sentiments, choisit la mort pour mettre fin à ses souffrances ? (Ada choisira finalement la vie, en remontant à la surface.) Poésie, peinture, ici musique, l'artiste romantique utilise son art pour exprimer et matérialiser la puissance intérieure de ses sentiments. « Ce n'est pas la peinture [...] mais la musique, qui a réalisé et porté à son accomplissement l'idéal de l'art romantique, expression pure de l'âme, la musique étant, par essence, cette expression pure. »⁹³ avance l'auteur de l'ouvrage *Caspar David Friedrich: aux sources de l'imaginaire romantique*. Et cette « expression pure de l'âme » véhiculée par la

⁹³ Gabrielle Dufour-Kowalska, *op cité*, page 106

musique se retrouve dans le personnage d'Ada, qui, ne pouvant s'exprimer par la parole, communique toute la puissance de ses ressentis par le biais des touches de son piano. Privée de son instrument de communication à cause de son mari, Ada perd son âme et se terre dans un mutisme, confirmant ainsi ce statut de la musique romantique comme summum de « l'expression pure ».

2- Caspar David Friedrich et l'influence Romantique: Des toiles qui prennent vie au sein des images filmiques

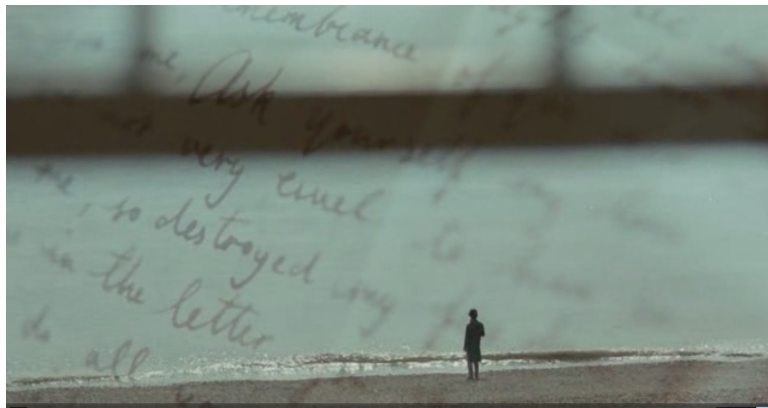
Si le mouvement romantique s'incarne au sein des protagonistes et se ressent d'un point de vue général, il est également intéressant de noter l'influence picturale toute particulière d'un artiste peintre romantique: Caspar David Friedrich, dont certaines toiles semblent s'être invitées au sein de quelques plans. Figure emblématique du mouvement romantique Allemand, Friedrich c'est avant tout ces petits sujets perdus dans l'immensité de la nature, principalement de dos, contemplant la force des éléments auxquels ils font face. Pour comprendre au mieux la portée du travail de l'artiste, on s'appuiera sur la définition faite par les auteurs Henry Peyre et Henry Zerner pour l'article « Romantisme »: « Sa peinture est étrangement indépendante des grandes traditions du paysage [...] Elle restera attachée aux grands spectacles de la nature, aux effets d'éclairage et de couleurs inattendus : lever de lune, flamboiement du coucher de soleil, incendie, contre-jour. Toujours elle s'imposera par son intense expression psychologique et son symbolisme pictural immédiatement compréhensible. Les préoccupations de l'infini, des rapports du moi et de la nature sont évoquées sans sentimentalité ni associations littéraires. Friedrich ne laisse jamais de doute sur le caractère méditatif de sa peinture et sur sa recherche de la profondeur. »⁹⁴

⁹⁴ Henri Peyre, Henri Zerner, « Romantisme », *Encyclopédie Universalis*, consulté le 10 mars 2015
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/romantisme/>

a) *Le voyageur contemplant une mer de nuages*: L'incarnation de John Keats



Caspar Friedrich David, *Voyageur contemplant une mer de nuages* 1818
Huile sur toile, 94,4 × 74,8 cm
Kunsthalle de Hambourg, Hambourg



Photogramme *Bright Star*

On suit dans *Bright Star* un amour au destin tragique, où les protagonistes luttent contre les obstacles mis en travers de leur chemin (convenances, maladie, différence de classe sociale, pauvreté, jalousies) au sein d'une nature qui semble suivre et s'accorder au rythme de leur histoire. Certaines scènes du film possèdent une si forte empreinte romantique qu'elles semblent sortir tout droit d'une toile Romantique, qui viendrait prendre vie au sein des images filmiques. En guise d'exemple, un plan en particulier respire la poésie et la picturalité romantique, et ce autant dans la forme, que dans le fond. Keats est perdu dans ses pensées et fait face à l'immensité de la nature. Au moyen d'une lettre, il communique à sa fiancée sa souffrance face à l'ampleur et la puissance des sentiments qu'il ressent à son égard: « Je ne sais à quel vagabondage se livrerait mon esprit, ni quel plaisir j'aurai à vivre ici, si votre souvenir ne pesait ainsi sur moi. Demandez vous mon amour, si vous n'avez pas été cruelle de m'avoir ainsi envouté, et privé de ma liberté. »

⁹⁵ Dans la démarche, on peut voir dans ce plan une référence directe au tableau de Friedrich Caspar David (artiste romantique Allemand) *Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818). A la manière du sujet du tableau de Friedrich, John Keats est représenté de dos et fait face à l'immensité du paysage qui s'offre à lui; « Friedrich ne laisse jamais de doute sur le caractère méditatif de sa peinture et sur sa recherche de la profondeur. Il aime à placer devant un paysage grandiose des personnages vus de dos, formant souvent de fantasques silhouettes anguleuses »⁹⁶ La composition du plan ainsi que la palette chromatique sont également similaires à celle du tableau. Ses trois teintes de couleurs dominantes sont en effet le marron (pour la terre), le noir (pour le sujet), et le bleu/gris clair (pour la mer), teintes que l'on retrouve dans le plan en question. Toute la force romantique de ce plan tient donc en la façon qu'à choisit la cinéaste de filmer le poète. Perdu et minuscule face à l'infini qui s'offre à lui, à savoir dans le cas présent, la mer et l'horizon, Keats lit en voix off intra diégétique la lettre qu'il écrit à Fanny. Indiquant dans sa

⁹⁵ John Keats, *Lettres à Fanny*, éditions petite bibliothèque, Mars 2011, Dijon, adaptation filmique du texte épistolaire original, traduit du texte original: « I do not know how elastic my spirit might be, what pleasure I might have in living here and breathing and wandering as free as a stag about this beautiful Coast if the remembrance of you did not weigh so upon me I have never known any unalloy'd Happiness for many days together: the death or sickness of some one has always spoilt my hours—and now when none such troubles oppress me, it is you must confess very hard that another sort of pain should haunt me. Ask yourself my love whether you are not very cruel to have so entrammelled me, so destroyed my freedom.»

⁹⁶ Henri Peyre, Henri Zemer, « Romantisme », *Encyclopédie Universalis*, consulté le 17 février 2015
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/romantisme/>

correspondance l'ampleur de son amour et à quel point ses sentiments et son dévouement émotionnel et sentimental envers Fanny le plonge dans une vulnérabilité des plus totale, Keats prouve son appartenance au mouvement romantique, et ce au regard de ses sentiments qui semblent se décupler au contact de la beauté et de la force de la nature qu'il a sous les yeux. L'écho romantique se ressent jusque dans la manière dont le poète décrit ses sentiments, qui se rapprochent plus de la souffrance que du bonheur: « L'oeuvre de Friedrich est significative de ce dépouillement, de ce dénuement volontaire et ascétique qui soustrait l'objet pour ne laisser place qu'à la pure émotion »⁹⁷ déclare l'auteur Montandon Alain. Entre vague à l'âme et esprit totalement flouté par l'être aimé, la picturalité romantique se voit comme se ressent et son utilisation au sein de l'intrigue est incontestablement justifiée. La date même de création du tableau (1818) nous ramène à *Bright Star*, puisque cette date fut l'année de publication du recueil de poème de Keats, *Endymion*, mais également de sa rencontre avec Fanny Brawne. Enfin, on retiendra l'analyse de l'auteur de l'ouvrage *7 clefs pour comprendre une oeuvre d'art* qui avance « Les romantiques allemands font accéder leurs oeuvres aux dimensions du temps et de l'espace indispensables à l'éclosion d'une émotion-sentiment ou d'une émotion-contemplation »⁹⁸, une analyse qui fait parfaitement écho au cas présent de ce plan précis de *Bright Star*. Contemplation (de la nature) et sentiment (amoureux, envers Fanny) se mêlent et fusionnent. Caspar David Friedrich lui même expliquait que l'art devait s'appréhender comme le médiateur entre l'homme et la nature, et que « le peinture ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui même ».⁹⁹ Adaptée à *Bright Star*, cette déclaration de l'artiste fait sens, puisque John Keats puisa au fond de lui même pour créer (non pas pour peindre, mais pour écrire) ses poèmes (inspirés par Fanny et son amour pour elle.) A y regarder de plus près, ce plan de Keats, minuscule face à la mer, n'est pas sans évoquer une autre toile de Friedrich: *Le moine au bord de la mer* (1808-1810, illustration page suivante) Et en effet, elle semble même mieux s'accorder à notre plan d'un point de vue purement structurel: on retrouve cette

⁹⁷ Alain Montandon, *De la Peinture romantique allemande*. In: *Romantisme*, 1977, n°16. Autour de l'âge d'or, page 84

⁹⁸ Patrick Souveryns, Pascal Heins, *7 clefs pour comprendre une œuvre d'art*, éditions De Boeck, 2009, page 127

⁹⁹ Caspar David Friedrich cité par Gérard Legrand, *op cité*, page 135

horizontalité des lignes de couleurs ainsi que la petitesse du sujet face à l'immensité de la nature. Cependant, ce que raconte cette toile en terme de symbolisme dans la démarche Friedrichienne se rapproche beaucoup plus d'un autre plan, dans *La Leçon de Piano*.

b) *Moine au bord de la mer*, (1808-1810)



Friedrich Caspar David, *Moine au bord de la mer*, 1808-1810
Huile sur toile, 1,10 m x 1,72 m
Alte Nationalgalerie, Berlin



Photogramme *La Leçon de Piano*

L'incarnation Romantique se retrouve également dans *La Leçon de Piano*, qui, à l'instar de *Bright Star* et John Keats, dresse le portrait d'une artiste dans l'âme (Ada) chez qui la musique se place en véritable exutoire et moyen de communication. Entre la puissance d'une nature omniprésente; l'artiste (Ada) empreint d'un vague à l'âme constant, dévoré par son art et ses sentiments et l'histoire d'amour jalonnée d'embûches et d'obstacles, *La Leçon de Piano*, tout comme *Bright Star* peut se lire comme une incarnation filmique du romantisme, dans sa picturalité aussi bien que dans certains aspects narratifs.

Au regard de la picturalité, il est difficile ici aussi de ne pas comparer et associer les innombrables plans de l'immensité végétale Néo-Zélandaise aux œuvres de Friedrich, dont la réputation pour ses travaux sur les paysages, aussi appelés Landscape Art, n'est plus à faire. Immensité, force des éléments et projection visuelle du moi intérieur font partie des motifs récurrents chez Friedrich, « Que le paysage se présente comme la matérialisation d'une vision intérieure [...] est bien une constante chez Friedrich »¹⁰⁰. Religion et divin sont également deux thèmes très présents chez l'artiste; on retiendra d'ailleurs que « [...] Friedrich continue de disséminer des motifs chrétiens dans ses tableaux (croix, ruines d'architectures gothiques, moines, processions religieuses) suggérant que la nature est le lieu d'un contact avec le divin ». L'artiste aurait également déclaré « Le divin est partout, jusque dans le grain de sable »¹⁰¹. Au regard de ces thèmes de la religion et du divin, tous deux tiennent une place importante dans le film, d'un point de vue plus narratif que pictural cependant. La religion chrétienne est maintes fois mentionnée, que ce soit oralement ou par l'utilisation de motif (croix chrétienne accrochée au mur, photographie de mariage avec la mariée en blanc) et ce d'autant plus au regard de la colonisation britannique sur les terres Néo-Zélandaise, impliquant une colonisation religieuse. Le divin quant à lui, est exprimé et véhiculé par le biais d'Ada et de sa relation avec son piano. En véritable exutoire, la musique semble permettre à Ada de s'affranchir, le temps d'un morceau, de son mutisme; comme si son moi intérieur se matérialisait sur les touches, lui permettant ainsi de s'exprimer et de communiquer par un autre moyen que la parole, puisqu'elle décida petite fille,

¹⁰⁰ Olivier Schefer, *Résonances du romantisme*, Bruxelles, Editions de La Lettre volée, 2005, page 70

¹⁰¹ Julie Ramos, *op cité*

sans raison connues, d'arrêter de parler. Toutes ces spécificités propres à la démarche Friedrichienne se retrouvent dans *La Leçon de Piano*. Dès l'ouverture du film, nature et mélancolie s'imposent. Ada est présentée comme une femme repliée dans son mutisme, vouant un véritable culte pour son piano. Ainsi, lorsque cette dernière arrive en terres inconnues Néo-Zélandaises pour rejoindre un homme auquel elle a été mariée à distance, sa peur intérieure semble se projeter et s'inscrire dans les paysages qui l'entourent. A la manière de Friedrich, les personnages sont minuscules et noyés dans l'immensité d'une nature visiblement peu accueillante et hostile. Un plan en particulier peut se lire comme une citation, revisitée, d'une des toiles les plus célèbres de Friedrich Caspar David, et des plus représentatives de cette force de la nature et de la petitesse de l'homme face à elle, perdu dans son vague à l'âme en la contemplant : *Le moine au bord de la mer* (1808-1810). David d'Anger qualifia Friedrich comme l'inventeur de « la tragédie du paysage »,¹⁰² et cette appellation se voit être parfaitement justifiée dans *Le moine au bord de la mer*, qui, pour reprendre les propos de l'auteur Ramos Julie : « représente une figure solitaire minuscule méditant devant un paysage désertique réduit à trois bandes de couleurs ».¹⁰³ Dans le plan filmique en question, de fortes similitudes avec le tableau de Friedrich se font ressentir. Le « paysage désertique réduit à trois bandes de couleurs » est ici parfaitement représenté avec l'immensité végétale qui se dresse face à Ada ainsi qu'avec les similitudes chromatiques. Et c'est bien cette démesure du paysage et l'immensité de l'horizon qui ressort des analyses faites sur cette oeuvre. L'auteur de l'article « Genèse d'un discours nouveau sur la peinture de paysage. La réception du « Moine au bord de la mer » de Caspar David Friedrich (1808-1810) » avance d'ailleurs au sujet de l'oeuvre: « Elle constitue la manifestation la plus marquante et la plus radicale de l'ouverture de l'espace friedrichien sur l'infini. [...] comme si le peintre avait voulu représenter dans cet espace démesuré et néanmoins fini la part d'infini la plus grande possible. »¹⁰⁴ Le seul point divergeant concerne la position du sujet. Dans l'oeuvre de Friedrich, le sujet se tient face à la mer tandis que dans *La Leçon de Piano*, le sujet (Ada) se tient

¹⁰² Olivier Schefer, *Résonances du romantisme*, Bruxelles, éditions de La Lettre volée, 2005, page 63-64

¹⁰³ Julie Ramos, « Friedrich Caspar David (1774-1840) », Encyclopédie Universalis, consulté le 23 mars 2014.

¹⁰⁴ Élisabeth Décultot, « Genèse d'un discours nouveau sur la peinture de paysage. La réception du « Moine au bord de la mer » de Caspar David Friedrich (1808-1810). » *Revue germanique internationale* 7 (1997): 143-153.

dos à la mer, face aux terres Néo-Zélandaises. Alors que l'immensité affrontée par le sujet de Friedrich est l'océan, ce n'est pas le cas pour Ada, qui elle affronte l'immensité des terres Néo-Zélandaises sur lesquelles elle vient se poser les pieds. L'inconnu, l'immensité, débute tout juste pour Ada, et cela concerne implicitement son mariage arrangé et sa nouvelle vie, en terre inconnue. Dans cette (hypothétique) citation picturale, on renverse un des motifs (l'immensité, l'inconnu) pour l'adapter au ressenti intérieur du sujet. Pour aller encore plus loin dans l'analyse, il est intéressant de relever les propos de l'auteur de l'ouvrage « Caspar David Friedrich: aux sources de l'imaginaire romantique » qui relie *Le Moine au bord de la mer* à la musique¹⁰⁵, un point de vue sur l'oeuvre de Friedrich particulièrement pertinent au regard de notre recherche concernant la picturalité romantique dans *La Leçon de Piano*. L'auteur compare en effet la construction du tableau (espace, profondeur, couleurs) à une structure rythmique musicale; « la construction rigoureuse de l'espace [...] sont en peinture une manière de substituer à l'étendue, corrélative d'une conception optique, représentative, de la peinture, une structure rythmique [...] à laquelle la couleur ajoute, pourrait on dire, de le moment de la mélodie. C'est une telle structure que reproduit *Le moine* de Friedrich »¹⁰⁶ Relevé un lien entre *Le moine au bord de la mer* et la musique lorsque l'on étudie l'influence de cette oeuvre dans *La leçon de piano* confirme ce sentiment picturalité qui s'incarne dans les films de Jane Campion. Et ce discours visant à associer peinture romantique et musique est récurrent. Le maître de conférence de l'université Paris 1 Julie Ramos, spécialiste de la picturalité romantique Allemande, définit ces peintures de paysages (landscapes) romantiques comme traduisant « un sentiment d'accord et de résonance entre l'homme et le monde, sur le mode non discursif des effets musicaux »¹⁰⁷. De « non discursif » on déduit donc discours intuitif, et le lien avec la trame narrative de *La Leçon de Piano* se dessine assez clairement, tant la manière dont Ada vit sa musique est sensible et immédiate. Enfin, Novalis

¹⁰⁵ Gabrielle Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich: aux sources de l'imaginaire romantique*, éditions L'Age d'homme, 1992, page 107

¹⁰⁶ Gabrielle Dufour-Kowalska, page 107

¹⁰⁷ Julie Ramos, *Moine au bord de la mer*, revue L'histoire par l'image, consulté en ligne le 24 Février 2015, URL: http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=931

lui même, figure majeure du romantisme allemand¹⁰⁸, déclarait “La nature est [...] un instrument de musique dont les sons, de nouveau, sont les touches de plus hautes cordes en nous »¹⁰⁹

c) *Dolmen sous la neige et Paysages d’hiver: épilogues de Bright Star et Portrait de Femme*



Photogramme *Bright Star*



Photogramme *Portrait de Femme*

¹⁰⁸ Christian Helmreich, « Henri D'Ofterdingen, Novalis », *Encyclopédie Universalis*, consulté le 24 février 2015.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/henri-d-ofterdingen/>

¹⁰⁹ Julie Ramos, *op cité*



Friedrich Caspar David, *Dolmen sous la neige* (1807)
 Huile sur toile, 62 x 80 cm
 Galerie Neue Meister, Dresde



Caspar Friedrich David, *Paysages d'hiver*, 1811
 Huile sur toile, 32.5 x 45 cm
 Musée de Schwerin, Schwerin

S'ils ont déjà été évoqués lors du précédent chapitre, en ce qui concerne leur empreinte Impressionniste au regard de la description réaliste de la nature et de la question du rapport au Temps (représentatif du mouvement Impressionniste) les épilogues de *Portrait de femme* et de *Bright Star* sont également dotés d'une très forte empreinte picturale romantique, faisant écho aux toiles *Dolmen sous la neige* (1807) et *Paysages d'hiver* (1811) de l'artiste (et de manière plus générale à ses paysages hivernaux enneigés). Se terminant tous deux sur un deuil; la perte de John Keats pour Fanny, et la perte de son cousin pour Isabel, ces épilogues placent les deux protagonistes en situation de solitude et faisant face au constat de l'être perdu ainsi que de l'avenir incertain se dressant devant elles. Outre le fait de symboliser métaphoriquement la mort par un paysage hivernal, cette esthétique sombre et froide fait ici plus que jamais référence au romantisme, dans sa façon de mettre en scène la solitude, la mélancolie ainsi que l'errance et le vagabondage de l'esprit.

Lors de l'épilogue de *Bright Star*, Fanny vient d'apprendre la mort de Keats (décédé à Rome des suites de la tuberculose) et la nature est en accord parfait avec son ressenti intérieur. Neige, hiver, arbres vierges et pénombre, tout semble faire miroir avec la tristesse de Fanny, comme si la nature s'accordait avec ses sentiments. On récupère ensuite Fanny dans un plan séquence (long d'environ deux minutes) en travelling arrière rapproché épaule (parfois poitrine, l'échelle varie légèrement). Elle y récite à voix haute le poème *Bright Star*, écrit par Keats en son honneur. De par le contexte diégétique, le poème dévoile sa puissance. A ce sujet, Jane Campion explique comment elle et son directeur de la photographie Greig Fraser en sont venus à la mise en scène de l'épilogue de *Bright Star* : « We talked a lot about how simple we wanted to keep everything. He said, « I think you should just do a really, really long track. We can do it in one shot and we'll avoid getting too close to her until this point. And then, because we've been very intimate with her during the story, we'll just bring it into a close-up and stay with her as long as we can. » »¹¹⁰ L'idée était donc d'être au plus près de Fanny pour capter et de dévoiler de la manière

¹¹⁰ Nick James, « Romantic Setting », Revue *Sight and Sound*, décembre 2009, traduction de l'auteur: « Nous avons beaucoup parlé du fait que nous voulions conserver une grande simplicité. Il a dit : « Nous devrions juste faire un très long travelling. Nous pouvons le faire en une prise et nous éviterons de filmer Fanny de trop près, jusqu'à ce moment précis. Ensuite, parce que nous avons été très intimes avec elle durant l'histoire, nous amènerons tout cela dans un gros plan, et resteront ainsi aussi longtemps que nous pouvons ».

la plus juste toute la profondeur de son émotion. Au delà d'un paysage hivernal froid, sombre, et nu, les tableaux enneigés de Friedrich sont avant tous révélateur de toute une symbolique de la mélancolie, mais également et surtout du dévoilement et de la révélation, comme si la neige agissait en réverbération du Moi intérieur. Les paysages hivernaux sont nus, et, métaphoriquement, les sujets aussi, dévoilant ainsi leurs émotions et affrontant à l'état actuel des choses. L'auteur de l'ouvrage *Caspar David Friedrich: aux sources de l'imaginaire romantique* avance à ce sujet: « C'est à partir de la neige et de son pouvoir d'évocation métaphysique que le paysage d'hiver et toutes ses composantes, l'imagerie de la saison morte et sa mélancolie, doivent être interprétés, car chacune des images qui lui sont associées reçoit d'elle son sens et sa fonction, tous contribuent à la symbolique de la révélation dont elle est, chez Friedrich, un des signes privilégiés »¹¹¹ Lors de l'épilogue de *Portrait de femme*, Isabel Archer, doit quant à elle faire face à l'échec de sa vie sentimentale. Dupée par son mari et sa maîtresse, qui n'avaient pour autre but que de s'emparer de sa fortune, Isabel est de retour dans son Amérique natale pour se rendre au chevet de son cousin mourant (Ralph Touchett). Détruite par un mari qui lui fait vivre un cauchemar conjugal, Isabel prend conscience qu'elle avait le véritable homme de sa vie sous ses yeux depuis le début, son cousin (grâce auquel elle a pu hériter de toute la fortune de son oncle Mr Touchett, car il souhaitait la mettre à l'abri du besoin). Sur le lit de mort de ce dernier, elle lui confie « Here, with you, I'm happier than I've been in a long time, I want you to feel that I'm near you, that I love you ». Après son enterrement, on récupère Isabel à l'exacte même endroit que lors de la scène d'ouverture. Le paysage et l'atmosphère eux en revanche ont bien changé. La jeune femme pleine d'espoirs et d'aspirations pour sa vie est désormais brisée, à la fois par son mari, et par la perte de l'homme qu'elle aimait en réalité. Le jardin fleuri de sa résidence natale a laissé place à un paysage enneigé et quelque peu sinistre, comme pour appuyer la tristesse d'Isabel et l'accompagner dans son deuil.

Si l'on part donc du principe même du mouvement Romantique, qui se veut être de considérer et d'aborder la nature comme la projection, et par conséquence le reflet, du Moi intérieur de l'être concerné, les épilogues hivernaux enneigés sombres et froids de *Bright Star et*

¹¹¹ Gabrielle Dufour-Kowalska, *op cité*

Portrait de Femme sont donc en parfait accord avec les états d'esprits de nos protagonistes à ce moment précis de l'intrigue qu'est l'épilogue. Les parcours d'Isabel et Fanny, bien que totalement différents, se rejoignent lors des séquences finales: solitude, constat d'un présent mélancolique et d'un avenir incertain, vague à l'âme, et deuil. « La mort dans les tableaux de Friedrich n'est pas seulement le contraire de la vie et la négation de celle-ci, mais une image du néant, dont les symboles sinistres et terrifiants s'ouvrent en abîme sur un mystère indicible. C'est ce mystère qui s'énonce dans l'image de la neige silencieuse qui éclaire les ténèbres d'un monde enseveli et convertit tous les signes négatifs de la mort en symboles de la vraie vie »¹¹² explique l'auteur de l'ouvrage *Caspar David Friedrich: aux sources de l'imaginaire romantique*. L'idée de "néant" est en effet particulièrement pertinente ici, principalement en ce qui concerne le personnage de Fanny, que l'on quitte endeuillée lors de l'épilogue, errant dans la forêt (et l'errance, par définition, est dénuée de but et de point d'arrivée) et cultivant le souvenir de Keats en récitant à voix haute un de ses poèmes. Si cela n'est pas le néant, cela s'en rapproche, au regard de l'attitude de Fanny qui ne semble n'être que l'ombre d'elle-même, se mouvant machinalement et semblant avoir perdu toute rationalité. D'une façon différente mais liée, la situation dans laquelle se trouve Isabel à la fin de *Portrait de femme* se rapproche également de cette figure du néant avancée par l'auteur de l'ouvrage cité plus haut. Entre désillusions, échecs, deuil et avenir brouillé et incertain, la situation d'Isabel quant à l'état de son mariage et son incapacité à savoir si elle doit retourner auprès de son mari en Europe ou bien accepter la proposition en mariage de Caspar Goodwood, un des prétendants qu'elle a rejeté au début du film et qui revient vers elle une nouvelle fois, la place dans une position de confusion extrême, la perdant totalement dans ses doutes. La seule personne à laquelle elle pouvait se raccrocher et faire confiance aveuglement est morte et cette perte de repère la plonge dans une obscurité totale. Toutes deux vêtues, Fanny et Isabel, d'une longue robe noire, dont la chromatique et la symbolique se voient être d'autant plus intensifiées par le contraste du blanc de leur peau, Fanny et Isabel fusionnent avec l'environnement qui les entoure. Leur apparence physique et leur état

¹¹² Gabrielle Dufour-Kowalska, *op cité*, page 107

d'esprit viennent s'inscrire dans une nature hivernale et dénuée de vie, à la manière de nos protagonistes qui doivent faire face au deuil de leurs sentiments.

3- Une picturalité au service de la sociologie: Art Maori, *La Leçon de Piano*



Charles F Goldie, *A Ngapuhi Chieftainess*, 1902
Huile sur toile, 497 x 600mm
Christchurch Art Gallery, Te Puna, Nouvelle Zélande



Charles F Goldie, *A good joke*, 1902



Photogrammes *La Leçon de Piano*

La picturalité s'incarne également jusque dans certains personnages secondaires, comme par exemple dans *La Leçon de Piano*, où la population des indigènes Neo-Zélandais (indiens Maori), ainsi que le personnage de Baines, arborent tatouages faciaux issus de l'Art Maori. Dans *La leçon de Piano*, la picturalité ne se résume pas juste à la photographie des images cinématographiques, et s'étend bien au-delà. Elle se voit en effet être justifiée d'un point de vue historique et sociologique quant à sa présence sur les indigènes Maori du film. Historiquement parlant, la diégèse se déroule en Nouvelle Zélande au 19ème siècle, période à laquelle la Nouvelle Zélande s'est vue être colonisée par les Anglais, « les Maoris sont vaincus, largement spoliés et prolétariés dans une société coloniale qui prône, pourtant, un modèle d'assimilation. »¹¹³. Le film met en scène le modèle typique du colon britannique (le mari d'Ada), installé en Nouvelle Zélande et propriétaire de terres Maori, avec à son service une dizaine d'indigènes Maori. On remarque sur ces indigènes Maori la présence (non systématique) de tatouages faciaux, mais également sur le voisin et ami (non indigène) Baines, qui deviendra par la suite l'amant d'Ada. Partie intégrante de l'Art Maori, les tatouages faciaux sont en lien direct avec la peinture. Pratique ancestrale, cette technique consistant à se tatouer et se peindre le visage était un mode d'expression à part entière, et le moyen de perpétuer l'histoire d'un individu, et de sa famille.¹¹⁴ Unique et personnel, chaque tatouage variait selon la spécificité de l'individu: « le tatouage marque la singularité de la personne [moi] ». ¹¹⁵ Le fait que certains indigènes dans *La leçon de Piano* arborent ces tatouages, et que d'autres non, découle des conséquences de la colonisation britannique. Sébastien Galliot, auteur de l'article « Mau Moko, Le monde du tatouage maori » paru dans *Le journal de la société des Océanistes* en 2011 explique : « cette période d'expansion européenne qui aboutira à l'abandon pur et simple du tatouage [...] Le tatouage apparaît non plus seulement comme un ornement corporel marqueur de statut mais comme un artefact capable d'action. À cet égard, son abandon par les Maori au milieu du XIXe siècle et sa réappropriation simultanée par les Européens n'est pas le seul fait de la domination coloniale, mais indique aussi que, comme d'autres œuvres d'art, le

¹¹³Isabelle MERLE, « Nouvelle Zélande », Encyclopædia Universalis, consulté le 15 mars 2014.

URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/nouvelle-zelande/>

¹¹⁴Dominique Auzias et Jean-Paul Labourdette, *Nouvelle Zélande*, Editions Petit Futé, 2012, page 49

¹¹⁵Ibid, page 65

tatouage en tant qu'artefact possède une vie propre, indépendante de ses créateurs et de ses porteurs et n'est pas nécessairement pris dans un rapport d'appropriation capitaliste. »¹¹⁶. Ainsi, les personnages de *La leçon de Piano* porteurs de tatouages faciaux représenteraient, si l'on suit le raisonnement ci-dessus, leur rejet « d'appropriation capitaliste » et donc de la colonisation. Au sujet de cette présence non systématique des tatouages Maori, Florence Lamy, auteur de l'article « Le tatouage : média de la culture polynésienne », paru dans la revue *Hermès* en 2013, avance : « lorsque l'on veut souligner l'identité polynésienne, le tatouage est utilisé ; si l'on veut montrer l'intégration sociale et culturelle d'un individu polynésien en Occident, son tatouage disparaît ». ¹¹⁷ Le cas du personnage de Baines devient alors très intéressant. Porteur de tatouages, il n'est pourtant pas indigène mais bien anglais.



¹¹⁶ Sébastien Galliot, « *Mau Moko, Le monde du tatouage maori* de Te Awakotuku Ngahuia et Linda Waimarie Nikora », *Le Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 133 | 2e semestre 2011, mis en ligne le 31 décembre 2011, consulté le 25 février 2015. URL : <http://jso.revues.org/6445>

¹¹⁷ Florence Lamy, « Le tatouage, média de la culture polynésienne » *Hermès la revue* n°65, 2011, consulté en ligne le 25 février 2015, URL: http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=HERM_065_0165#anchor_abstract

Il est également intéressant de noter que Baines, en plus de partager la pratique des tatouages Maori, partage également leur langage. Ainsi, avec ses tatouages, il montre donc son appartenance à l'identité Maori. Et inversement, les Maori dénués de tatouages, montrent leur intégration à la culture occidentale et dans le cas présent, britannique. A ce sujet, Jane Campion explique Baines symbolise bien cette dualité entre culture polynésienne et culture occidentale: « Baines est entre les deux, il n'appartient ni aux blancs ni aux Maoris [...] et son tatouage non terminé montre une volonté d'intégration qui n'est pas totalement aboutie »¹¹⁸ Largement repris en Peinture, ces tatouages Maori se retrouvent principalement dans le travail de l'artiste peintre Néo-Zélandais Charles. F. Goldie (1870-1947). Une de ses œuvres (page 99, illustrations de droite) semble s'incarner dans le film, avec un des personnages Maori dont la ressemblance avec le personnage du tableau est particulièrement frappante. Chapeau noir haut de forme, cheveux blancs, similitude des tatouages faciaux et des vêtements, en reprenant ce tableau au sein de son film, Jane Campion va bien au-delà de la simple citation. Elle exprime le conflit et le choc des cultures résultant de la colonisation britannique en terres polynésiennes. L'indigène Maori du tableau, et celui du film, représentent physiquement la dualité de deux cultures au sein d'un même individu : la culture Maori, par le biais des tatouages, et la culture occidentale, par le biais des vêtements et accessoires.

Au delà de l'aspect purement historique, c'est également un mode de vie que Jane Campion exprime via ces tatouages Maori. Ils expriment non seulement le rejet de la colonisation britannique sur les terres polynésiennes, mais peuvent également s'interpréter comme la projection des ressentis refoulés de la protagoniste principale, Ada. Assumant pleinement leurs croyances ainsi que leur sexualité, les indigènes Maori du film vivent en parfaite harmonie avec la nature et ne posent aucune barrière quant à leurs besoins primitifs et pulsions sexuelles. Les auteurs de l'article « Reclaiming the past to inform the future: Contemporary views of Maori sexuality. » décrivent d'ailleurs ce peuple comme totalement ouvert et sans tabou, choisissant de prôner la différence plutôt que la stigmatiser comme le fait la culture occidentale: « ce peuple était traditionnellement ouvert à la diversité et aux différences sexuelles, et cherchait à embrasser ces éléments de la

¹¹⁸ Michel Ciment, *op cité*, page 90

sexualité plutôt qu'à les exclure »¹¹⁹ Et cette acceptation de la différence, la cinéaste a choisi de l'intégrer à son film par le biais d'un indigène homosexuel, ce qui pour l'époque était très controversé: « Chez eux, la sexualité est totalement affichée [...] Il n'y a rien de prude comme dans la culture protestante »¹²⁰ En proie à une véritable tourmente interne, Ada est forcée de contenir en elle le désir sexuel qu'elle éprouve pour Baines et est privée de ce qui pourrait s'interpréter comme sa spiritualité propre: sa musique. Jane Campion explique d'ailleurs bien la manière dont la présence des indigènes Maori souligne le puritanisme des colons, tant la culture polynésienne affiche ouvertement et sans aucune gêne sa sexualité: « Les Anglo-Saxons n'ont pas résolu leur rapport entre ce qu'il y a d'animal, de sexuel, en eux »¹²¹

¹¹⁹ Aspin, Clive, and Jessica Hutchings. « Reclaiming the past to inform the future: Contemporary views of Maori sexuality. » *Culture, health & sexuality* 9.4 (2007): 415-427.

¹²⁰ Michel Ciment, *op cité*, page 88

¹²¹ *Ibid*, page 91

Conclusion

S'agissant d'étudier le rôle de la picturalité chez la cinéaste Jane Campion dans ses films *La Leçon de Piano*, *Portrait de Femme* et *Bright Star*, la démarche de cette »recherche a essentiellement été axé vers une étude analytique des éléments picturaux présents dans les films concernés, mis en rapport avec les mouvements artistiques dont ils semblaient découler et puiser leurs influences. Bien au delà de simples comparaisons entre tableaux et plans qui pourraient en faire la citation, cette étude avait pour objectif d'identifier la fonction picturale des films en question: justifie-t-elle quelque chose de plus profond que sa simple présence visuelle esthétisante ? Sert-elle l'intrigue ? L'idée a donc été de ramener les plans picturaux en question aux courants artistiques qu'ils semblaient invoquer, volontairement ou non (la précision est ici importante car le terme picturalité, nous l'avons vu, se définit avant tout comme « quelque chose qui évoque et a trait à la peinture et donc sans l'être nécessairement ; partant de ce principe, tout et rien peut être pictural et cela nous renvoie à la notion même de la subjectivité en art) et d'étudier l'état d'esprit du courant artistique concerné afin d'en dégager les similitudes par rapport à l'intrigue. Le but était de rendre cohérent et pertinent l'invocation d'un mouvement pictural au sein d'un des trois films concernés, permettant ainsi de libérer cette présence picturale de sa simple fonction esthétisante en lui attribuant une fonction narrative. Plus clairement, et ramené au contenu de notre étude, nous avons constaté dans la première partie (consacrée au pouvoir d'expression de la lumière picturale) que les apparitions récurrentes de plans éclairés à la manière de clairs-obscur découlaient d'une volonté profonde d'exprimer une dualité au sein d'un même plan et de faire confronter deux extrêmes. Si, dans sa démarche initiale, le clair obscur, technique picturale créée par le peintre italien Caravage au 16ème siècle, exprime le bien et le mal (d'un point de vue religieux), il est clair qu'il a été réévalué et réadapté au regard du travail de la cinéaste. Cependant, il conserve son essence, en faisant exister au sein d'un même cadre deux situations opposées. En utilisant cette technique, Jane Campion parvient ainsi à exprimer visuellement les ressentis internes de ses protagonistes ou bien d'avertir les spectateurs qu'une situation n'est pas claire. Les zones de pénombre du clair-obscur tiennent une réelle fonction narrative puisqu'elles dissimulent des éléments, aussi bien aux spectateurs qu'aux protagonistes. Cette réappropriation d'une technique ou d'un courant artistique au sein de la narration se constate, nous l'avons vu, à d'autres reprises.

Que ce soit en évoquant la picturalité Impressionniste (abondance de *plans-tableaux* de champs et jardins fleuris) et sa philosophie d'immédiateté face au temps ou son attention portée à l'intime et aux détails du quotidien ; celle, Surréaliste, dévoilée par ses motifs iconographiques montés sans continuité ou cohérence narratives et qui font écho à cette volonté des Surréalistes d'utiliser l'art comme traducteur du subconscient, des pulsions et des désirs refoulés (les séquences oniriques de *Portrait de femme* se visionnent à la manière d'un film surréaliste et traduisent les frustrations sentimentales et sexuelles de la protagoniste) ; ou bien encore la picturalité du courant Romantique qui jalonne l'essentiel de l'esthétique de notre corpus (nature puissante et omniprésente, force des sentiments, vague à l'âme, amours passionnés et impossibles) ; l'impression de peinture se retrouve partout. Elle transporte avec elle tout ce qui constitue le courant artistique qu'elle invoque, à savoir son état d'esprit et sa démarche, tout ce qui contribue donc à son unicité et sa singularité.

La présence évidente de la peinture dans les films de Jane Campion est également perceptible dans la manière qu'a la cinéaste de cadrer ses personnages principaux. Ils se retrouvent régulièrement filmés en plans fixes (rapprochés ou gros plans) et longs, sans dialogue, leur offrant la possibilité de transmettre au spectateur le ressenti par le regard et l'expression du visage, à la manière d'un sujet de portrait. Cette impression de peinture ne se constate pas que visuellement. Elle se ressent jusque dans la personnalité des protagonistes, comme si elle venait s'incarner et prendre vie directement dans la diégèse. Ainsi, les personnages d'Ada, d'Isabel et de Fanny semblent toutes trois incarner l'essence même du mouvement romantique, tant par leur nature rebelle et passionnée qui place la passion au delà de la raison, que dans leur parcours de vie ou de leurs histoires d'amours contrariées, interdites voire destructrices.

Par ce constat d'incarnation pure de la peinture, on en revient au discours d'Alain Bonfand: « Le tableau s'incarne lorsqu'il cesse d'être pour et dans le film une simple image. Il se fonde dans le mythe, et ce passage confère à l'oeuvre une essence mythique »¹²². Nous pouvons désormais y adhérer. La perception de la picturalité se manifeste jusque dans le coeur de la diégèse et se constate au sein même du moi intérieur des personnages ; une preuve de plus que la

¹²² Alain Bonfand, op cité , pages 22-23

peinture est davantage qu'un acte décoratif et esthétique. Car citer pour citer reste un acte vide de sens. Recourir à la citation d'un tableau uniquement pour son aspect visuel ne sert en rien l'intrigue et l'essence même du film, qui devient dès lors un simple support d'exposition, à la manière d'une galerie. De l'appel à la peinture dans sa globalité (la forme, et le fond), naît la picturalité. Le film s'affranchit de son statut d'exposant et devient un objet pictural à part entière car la barrière de la distance imposée par l'écran n'existe plus, la peinture est le film, et inversement. Les deux arts fusionnent pour créer une oeuvre picturale à part entière.

La manière dont Jane Campion considère et façonne l'image est picturale. Par sa composition, ses jeux de lumières qui créent textures et reliefs, ou encore son contenu narratif, l'image filmique devient une image picturale. Visionner un film de la cinéaste s'apparente donc à une expérience artistique complète, dans laquelle peinture, cinéma, mais également poésie fusionnent pour donner vie à une oeuvre d'art unique. Et il est important de citer également la poésie en tant que support à la picturalité. Car si nous avons mentionné dans l'introduction le cas de Proust et de la littérature picturale, nous pouvons également évoquer le poète Stéphane Mallarmé comme créateur d'une poésie qui convoque la peinture : « Stéphane Mallarmé procrée une écriture picturale qui fait voir au lieu d'expliquer et qui frôle l'inexprimable »¹²³. Ce constat de faire voir plutôt que d'expliquer est tout à fait pertinent au regard du travail de Jane Campion. Si *Portrait de Femme* contient un peu plus de dialogues, *La Leçon de Piano* et *Bright Star* sont deux films particulièrement contemplatifs. Etant en fait le contraire d'une restriction, ce choix de limiter la parole permet un véritable travail sur le ressenti et la perception des choses. Jane Campion n'explique pas, elle montre, elle traduit visuellement et adapte l'image aux moi intérieurs de ses protagonistes ainsi qu'aux événements narratifs. De la même manière qu'un tableau peut exprimer mille et une choses à qui prend le temps de s'arrêter pour le découvrir, ses films nous parlent grâce à la présence picturale. Le spectateur n'est plus passif face au film, il est acteur de l'oeuvre qu'il découvre en s'impliquant dans ce qu'elle exprime dans sa globalité. Bien qu'affirmer de manière certaine que la picturalité chez Jane Campion justifie le processus narratif et

¹²³ Annette de la Motte, *Au delà du mot: une "écriture du silence" dans la littérature française au 20ème siècle*, LIT Verlag Münster, 2004, page 53

transcende une simple présence visuelle esthétisante est difficile - la principale intéressée étant la seule à détenir ce savoir, il semble néanmoins plausible et recevable d'adhérer à cette affirmation.

« J'aime ressentir que l'art me dépasse, me submerge, un peu comme la douleur, qu'il me prenne comme une vague sans que je comprenne forcément pourquoi. C'est une émotion qui se trouve là quand on est profondément touché par quelque chose. On ne comprend pas tout mais c'est une expérience que vous êtes prêt à accepter »¹²⁴ explique la cinéaste. Véritable artiste dans l'âme, Jane Campion vit et ressent l'art dans son moi profond et cela se constate de manière évidente dans ses films.

¹²⁴Jane Campion interviewée par Michel Ciment, David Speranski, « Jane Campion par Jane Campion », Revue ClapMag, 26/10/2014 consulté en ligne le 12 Mai 2015
URL: <http://www.clapmag.com/jane-campion-jane-campion/19849>

Table des matières:

Introduction.....	4
Chapitre 1: Pouvoir d'expression et de révélation de la lumière.....	13
1- Le clair-obscur, ombre et mise en lumière de l'intrigue.....	14
a. Peindre la dualité d'un instant.....	17
b. Prédire la suite des événements.....	23
2- La lumière, protagoniste à part entière.....	27
a. Symbole de plénitude, moments de grâce.....	28
b. Appel à la liberté, êtres en cage.....	34
Chapitre 2: Peindre les désirs et la passion amoureuse.....	40
1- L'impressionnisme, reflet des sentiments amoureux.....	41
a. Saisir le moment, saisir l'intime: l'empreinte impressionniste dans <i>Bright Star</i>	41
b. Cycles des saisons, empreinte du temps: la philosophie impressionniste.....	47
2- Extériorisation des pulsions refoulées, la marque Surréaliste.....	52
a. Un home movie aux motifs surréalistes.....	53
b. Emprise, domination et violence masculine: L'influence de Man Ray.....	56
c. Onirisme érotique.....	60
3- Vie nocturne: L'esthétique picturale Romantique.....	63
a. Sommeil et figures du déplacement.....	63
b. Tensions sexuelles qui se libèrent dans la vie nocturne.....	66
c. Ada, incarnation de la picturalité romantique.....	69
Chapitre 3: Une picturalité qui s'incarne.....	72
1- Quand le sujet du tableau prend vie.....	73
a. Portraits filmiques: quand le cadre filmique dresse un portrait.....	73
b. Ada, Isabel et Fanny, trois personnalités Romantiques.....	79
2- Caspar David Friedrich et l'influence Romantique: Des toiles qui prennent vie au sein des images filmiques.....	86

a. <i>Le voyageur contemplant une mer de nuages</i> , 1818: L'incarnation de John Keats.....	87
b. <i>Moine au bord de la mer</i> , 1808-1810.....	90
c. <i>Dolmen sous la neige</i> et <i>Paysages d'hiver</i> : épilogues de <i>Bright Star</i> et <i>Portrait de Femme</i>	94
3- Une picturalité au service de la sociologie: Art Maori, La Leçon de Piano.....	99
Conclusion	104
Tables des matières	109
Corpus	110
Fiches techniques	111
Bibliographiques	115
Annexe oeuvres iconographiques	121

Corpus

La Leçon de Piano, Jane Campion, 1993

Portrait de Femme, Jane Campion, 1997

Bright Star, Jane Campion, 2009

Fiches techniques:¹²⁵

La Leçon de Piano (The Piano), 1993

Ecrit et réalisé par Jane Campion, *produit* par Jan Chapman

Directeur de la photographie : Stuart Dryburgh

Décors : Andrew McAlpine

Musique : Michael Nyman (*Piano Concerto*)

Montage : Veronika Jenet

Société de distribution : Miramax Films (États-Unis et Australie)

Langue: Anglais; dialecte Maori, langue des signes

Budget : 7 000 000 \$

Genre : drame

Durée: 120 minutes

Holly Hunter : Ada McGrath

Harvey Keitel : George Baines

Sam Neill : Alistair Stewart

Anna Paquin : Flora McGrath

Récompenses/Prix:

- Palme d'or festival de Cannes 1997 et Prix d'interprétation féminine pour Holly Hunter
- Oscar 1993 du meilleur film:
- Oscar de la Meilleure actrice pour Holly Hunter
- Oscar du Meilleur second rôle féminin pour Anna Paquin
- Oscar du Meilleur scénario original
- Golden Globes 1993 de la meilleure actrice dramatique pour Holly Hunter
- Césars 1994 du meilleur film étranger

¹²⁵Fiche technique *La Leçon de Piano*, IMBD, consulté en ligne le 28 avril 2015 URL:
http://www.imdb.com/title/tt0107822/?ref_=fn_al_tt_1

***Portrait de femme*¹²⁶ (*The Portrait of a Lady*), 1996**

Réalisé par Jane Campion, **scénario** de Laura Jones d'après le roman d'Henry James, **produit** par Steve Golin, Monty Montgonery, Mark Turnbull, Ann Wingate et Ute Leonhardt

Directeur de la photographie : Stuart Dryburgh

Décor et costumes : Janet Patterson

Montage : Veronika Jenet

Musique : Wojciech Kilar

Pays d'origine : Royaume-Uni, États-Unis

Format : Couleurs - 2,35:1 - Dolby Digital - 35 mm

Genre : Drame

Durée : 142 minutes

Nicole Kidman : Isabel Archer

John Malkovich : Gilbert Osmond

Barbara Hershey : Mme Serena Merle

Martin Donovan : Ralph Touchett

Shelley Winters : Mme Touchett

Viggo Mortensen : Caspar Goodwood

Valentina Cervi : Pansy Osmond

John Gielgud : Mr Touchett

Récompenses/Prix:

- Nominations aux Oscars 1997 pour meilleur second rôle féminin (Barbara Hershey) et meilleurs costumes
- Nomination au Golden Globes 1997 pour meilleur second rôle féminin (Barbara Hershey)
- Meilleur second rôle féminin (Barbara Hershey) et des meilleurs décors aux Los Angeles Film Critics Association Awards 1996.

¹²⁶ Fiche technique *Portrait de Femme*, IMBD, consulté en ligne le 28 avril 2015 URL: http://www.imdb.com/title/tt0117364/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm

Bright Star¹²⁷, 2009

Écrit et Réalisé par Jane Campion (d'après Keats de Andrew Motion), ***produit*** par Jan Chapman

Décors : Janet Patterson

Directeur de la photographie : Craig Fraser

Son : John Midgley

Montage : Alexandre De Franceschi

Costumes : Janet Patterson

Musique : Mark Bradshaw

Direction artistique : David Hindle

Budget : 8,5 000 000 millions de \$

Langue : anglais

Format : Couleurs - 35 mm - 2,35:1 (Vistavision) - Son Dolby numérique

Genre : drame

Durée : 120 minutes

Ben Whishaw: John Keats

Abbie Cornish: Fanny Brawne

Thomas Sangster: Samuel Brawne

Paul Schneider: Charles Brown

Kerry Fox: Mrs. Brawne

Eddie Martin : Toots Brawne

Samuel Barnett : Joseph Severn

Récompenses/Prix:

- British Independent Film Awards 2009 de la meilleure photographie (Greig Fraser)
- Alliance of Women Film Journalists 2009 du plus beau film et de la meilleure scénariste (Jane Campion)
- Women Film Critics Circle Awards 2009 : Meilleure actrice (Abbie Cornish)
- En compétition Festival de Cannes 2009
- Nommé pour l'Oscar 2010 de la meilleure création de costume
- Nommé pour le César 2011 du meilleur film étranger

¹²⁷ Fiche technique *Bright Star*, IMBD, consulté le 28 avril 2015

URL: <http://www.imdb.com/title/tt0810784/>

Bibliographie

Ouvrages:

Michel Ciment, *Jane Campion par Jane Campion*, Cahiers du Cinéma, Mai 2014

Théorie Cinéma/Peinture:

Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, La différence, 1988

Alain Bonfand, *Le Cinéma saturé, essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Editions Vrin, Décembre 2011

Pascal Bonizter, *Décadrage*, Cahiers du cinema Editions de l'Etoile, 2001

Etienne-Louis Boullé cité par Bruno Duborgel, *Images et temps: quatre études sur l'espace temps*, Editions Université de Saint Etienne, 1985

Laszlo Moholy-Nagy et Dominique Baqué, *Peinture Photographie et Film*, Editions Gallimard, Avril 2007

Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture photographie film*, Editions Folio Essais, 1993

Joelle Moulin , *Cinéma et Peinture*, Paris, Editions Citadelles & Mazenod, Octobre 2011

François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Editions Armand Colin, 2005

Angela Dalle Vacche, *Cinema and painting: How Art is used in film*, University of Texas Press, 1996

Luc Vanchéri, *Cinéma et Peinture*, Armand Colin, Octobre 2007

Mouvements picturaux:

Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 Mots du surréalisme*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2014 (2^e éd.)

André Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage, Psychologie des attributions et psychologie de l'art*, Editions Flammarion, Mars 2000

Olivier Bonfait, *Après Caravage, une peinture Caravagesque ?* Editions Hazan, Juin 2012
Gabrielle Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich: aux sources de l'imaginaire romantique*. Editions L'Age d'homme, 1992.

Yvonne Duplessis, *Le surréalisme*, Que sais-je, éditions Presse universitaire de france, Mai 2003

Laurent Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, Editions La Découverte, Avril 2004

Gérard Legrand, *L'art romantique*, Paris, éditions Larousse, 2012

Max Milner, *L'envers du visible, essai sur l'ombre*, Paris, Editions du Seuil, Septembre 2005

Alain Montendon, De la Peinture romantique allemande. In: *Romantisme*, 1977, n°16. Autour de l'âge d'or

Léon Rosenthal, *Le Romantisme*, Parkstone international, 2012

Olivier Schefer, *Résonnances du romantisme*, Bruxelles, Editions de La lettre volée, 2005

Patrick Souveryns, Pascal Heins, *Re]lire Magritte: 7 clefs pour comprendre une œuvre d'art*, éditions De Boeck, 2009

Littérature et poésie:

Henry Alekan, *Des lumières et des ombres*, librairie du collectionneur, 1991

John Keats, *Lettres à Fanny*, Paris, Editions Payot & Rivages 2010

Andrew Motion, *Keats, biography*, Editions Faber & Faber, 2011

Elizabeth Angel-Perez, *Histoire de la littérature Anglaise*, Editions Hachette Éducation, 2008

Autre:

Dominique Auzias et Jean-Paul Labourdette, *Nouvelle Zélande*, Editions Petit Futé, 2012

Articles (Revue et consultations Internet):

Esthétique:

Charlotte Denoel, « La photographie pictorialiste », *L'histoire par l'Image*, consulté le 03 janvier 2015, URL: http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=652

Mikel Dufrenne, « Oeuvre d'Art », *Encyclopédie Universalis*, consulté le 03 janvier 2015. URL :<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oeuvre-d-art/>

Marie Renoue, «Sémiotique et perception esthétique: Pierre Soulages et Sainte-Foy de Conques», Presses Univ. Limoges, 2001

Techniques et mouvements picturaux:

Jean-Louis Benoit. « Les Mains libres de Man Ray et Paul Eluard: De la lyrique amoureuse au libertinage érotique. », Janvier 2015, page 4

Arnauld Brejon de Lavergnée, Marie-Geneviève de la Coste-Messelière, « Caravage » *Encyclopédie Universalis*, consulté le 3 janvier 2015,
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/caravage>

Jean Cassou, « Impressionnisme », *Encyclopédie Universalis*, consulté le 11 février 2015
URL :<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/impressionnisme/>

Nadeïje Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture de Rembrandt*, éditions Larousse, 2006

Élisabeth Décultot, . « Genèse d'un discours nouveau sur la peinture de paysage. La réception du «Moine au bord de la mer» de Caspar David Friedrich (1808-1810).» *Revue germanique internationale*, 1997

Martine Fabre « La “ grande ” sublimation du Caravage, peintre et assassin », *Revue française de psychanalyse* 5/ 2005 (Vol. 69)

Caroline Jacquot-Grapa, *La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières*, revue Rue Descartes n°65, éditions Collège international de philosophie, 2009

Christian Helmreich, « Henri D'Ofterdingen, Novalis », *Encyclopédie Universalis*, consulté le 24 février 2015
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/henri-d-ofterdingen/>

Ivan Jablonka, « La vision de la mer au XIXe siècle », *L'histoire par l'image*, consulté le 03 janvier 2015
URL: http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=32

Larousse Encyclopédie, « Surréalisme », consulté en ligne le 04 février 2015
URL: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/186014>

Julie Ramos, « Friedrich Caspar David » (1774-1840) », *Encyclopédie Universalis*, consulté le 03 janvier 2015
URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/caspar-david-friedrich/>

Julie Ramos, « Retour à la Nature », *L'histoire par l'image*, consulté le 03 janvier 2015
URL: http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=931

Julie Ramos, « Moine au bord de la mer », *L'histoire par l'image*, consulté en ligne le 24 février 2015
URL: http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=931

Henri Peyre, Henri Zerner, « Romantisme », *Encyclopédie Universalis*, consulté le 17 février 2015
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/romantisme/>

Jane Campion:

Jean Luc Douin, « Jane campion, héroïne complexe », *Lemonde.fr*, consulté le 03 février 2015
URL: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/01/06/jane-campion-heroine-complexe_1288112_3476.html

Eric Libiot, « Jane Campion présidente et cinéaste à part », *L'express*, Janvier 2010

David Speranski, « Jane Campion par Jane Campion », revue *Clapmag*, Octobre 2014

Littérature et Poésie

Michel Fabre, « Un portrait de femme, livre de Henry James », *Encyclopédie Universalis* consulté le 03 janvier 2015,
URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/un-portrait-de-femme/>

Sociologie/Psychanalyse:

Clive Aspin , et Jessica Hutchings. « Reclaiming the past to inform the future: Contemporary views of Maori sexuality.» *Culture, health & sexuality* 9.4 (2007)

Sébastien Galliot, « *Mau Moko, Le monde du tatouage maori* de Te Awekotuku Ngahuia et Linda Waimarie Nikora », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n°133, 2e semestre 2011, mis en ligne le 31 décembre 2011, consulté le 25 février 2015, URL : <http://jso.revues.org/6445>

Martin Joubert, « Un corps de rêve », *Revue française de psychanalyse* 1/ 2010 (Vol. 74), page 30
URL: www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-1-page-181.htm

Florence Lamy, « Le tatouage, média de la culture polynésienne » *Hermès la revue* n°65, 2011, consulté en ligne le 25 Février 2015
URL: http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=HERM_065_0165#anchor_abstract

Isabelle Merle, « Nouvelle Zélande », Encyclopédie Universaliss, consulté le 15 mars 2014
URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nouvelle-zelande/>

Jean-Pol Tassin et Serge Tisseron , *Les 100 mots du rêve*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2014, p 27/28
URL : www.cairn.info/les-100-mots-du-reve--9782130609506-page-102.htm.

Iny Viva , « L'éveil du désir en terre maori: une réflexion autour du film La leçon de piano de Jane Campion », *L'Autre* 1/ 2003 (Volume 4) , p. 125-129

Annexe des oeuvres iconographiques:



Rembrandt, *Le philosophe en méditation*, 1632
Huile sur toile, 29 cm x 33 cm
Musée du Louvre, Paris



Le Caravage, *La vocation de Saint Matthieu*,
1599-1600,
Huile sur toile, 322 x 340cm
Eglise-Saint-Louis-des-Français-de-Rome,



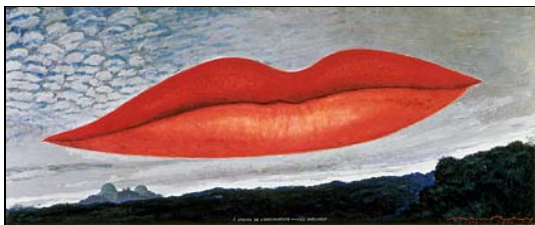
Claude Monet, *Un verger au printemps*, 1886
Huile sur toile, 65 X 81, Collection privée



Man Ray, *Le don*, 1937, Recueil *Les Mains Libres*



Man Ray, *Le pouvoir*, 1937, Recueil *Les Mains Libres*



Man Ray, *A l'heure de l'observatoire, les amoureux*, 1934, Collage de 2 épreuves gélatino-argentiques
17,1 x 21,8 cm
Musé national d'art moderne, Centre George Pompidou, Paris



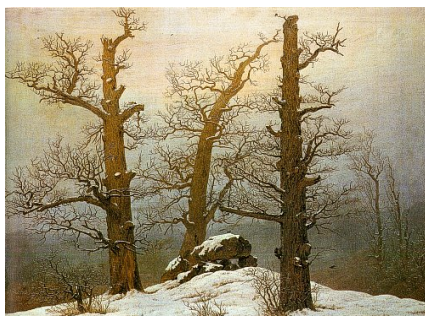
Man Ray, *Belle Main*, 1937, Recueil *Les Mains Libres*



Caspar Friedrich David, *Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818
Huile sur toile, 94,4 × 74,8 cm
Kunsthalle de Hambourg, Hambourg



Caspar Friedrich David, *Moine au bord de la mer*, 1808-1810
Huile sur toile, 1,10 m x 1,72 m
Alte Nationalgalerie, Berlin



Caspar Friedrich David, *Dolmen sous la neige* 1807
Huile sur toile, 62 x 80 cm
Galerie Neue Meister, Dresde



Caspar Friedrich David, *Paysages d'hiver*, 1811
Huile sur toile, 32.5 x 45 cm
Musée de Schwerin, Schwerin



Charles Frederick Goldie, *Ina te Papatahi, A Ngapuhi Chieftainess*, 1902
Huile sur toile, 497 x 600mm
Christchurch Art Gallery, Te Puna, Nouvelle Zélande



Charles Frederick Goldie, *A good joke*, 1905