

Transcr(é)ation



Le portrait : transfiguration de la seconde chance Étude de cas de quelques films de l'ère classique hollywoodienne

The portrait: Transfiguration of the second chance Study of several films from the Hollywood Golden Age

Baptiste André

Volume 5, numéro 1, 2024

De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être »
From the canvas to the screen: Multiple "ways of being"

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113889ar>

DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20984>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

André, B. (2024). Le portrait : transfiguration de la seconde chance : étude de cas de quelques films de l'ère classique hollywoodienne. *Transcr(é)ation*, 5(1), 1–19. <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20984>

Résumé de l'article

L'article se propose d'observer un phénomène récurrent au sein des productions hollywoodiennes classiques, et plus particulièrement entre 1944 et 1948. En effet, plusieurs films utilisent le portrait comme un élément narratif essentiel au déroulement de leur trame. Le motif d'un portrait peint agit comme un objet à valeur esthétique forte, il est l'épicentre, la condition même, d'un retour à soi (en l'occurrence aux personnages) et d'une possibilité d'une seconde chance. Récits entremêlés, acteurs et actrices qui passent d'un film à l'autre, sont alors autant de symptômes vers lesquels le portrait peint converge. Cette constellation qui se répète dans un corpus singulier nous pousse à voir dans le portrait un objet dont les propriétés picturales transfigurent le médium cinématographique et attire notre attention sur une autre façon d'être au monde, celle d'une seconde fois, d'une nouvelle présence. L'article a ainsi pour champ de recherche et d'analyse les conditions de cette transfiguration, les moyens de ses apparitions et ses conséquences sur le médium et les récits qu'elle habite.

© Baptiste André, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Le portrait : transfiguration de la seconde chance.

Étude de cas de quelques films de l'ère classique hollywoodienne

BAPTISTE ANDRÉ

Université de Strasbourg

RÉSUMÉ

L'article se propose d'observer un phénomène récurrent au sein des productions hollywoodiennes classiques, et plus particulièrement entre 1944 et 1948. En effet, plusieurs films utilisent le portrait comme un élément narratif essentiel au déroulement de leur trame. Le motif d'un portrait peint agit comme un objet à valeur esthétique forte, il est l'épicentre, la condition même, d'un retour à soi (en l'occurrence aux personnages) et d'une possibilité d'une seconde chance. Récits entremêlés, acteurs et actrices qui passent d'un film à l'autre, sont alors autant de symptômes vers lesquels le portrait peint converge. Cette constellation, qui se répète dans un corpus singulier, nous pousse à voir dans le portrait un objet dont les propriétés picturales transfigurent le médium cinématographique et attire notre attention sur une autre façon d'être au monde, celle d'une seconde fois, d'une nouvelle présence. L'article a ainsi pour champ de recherche et d'analyse les conditions de cette transfiguration, les moyens de ses apparitions et ses conséquences sur le médium et les récits qu'elle habite.

Mots clés : *portrait · Hollywood · 1944-48 · peinture · Golden Age · constellation*

« Je m’avançai en haut de l’escalier et m’arrêtai, souriante, tenant mon chapeau à la main comme la jeune fille du portrait. J’attendais les applaudissements et les rires qui devaient suivre, tout en descendant lentement l’escalier. Personne n’applaudissait, personne ne bougeait. »

Daphnée Du Maurier, *Rebecca*, 1938.

Introduction

Un phénomène filmique récurrent dans le cinéma hollywoodien classique, et plus particulièrement dans la période qui s’étend de 1944 à 1948, met en relation plusieurs éléments esthétiques et narratifs dont l’épicentre se trouve être la présence d’un portrait. En se constituant presque comme un sous-genre hollywoodien, les films dits « à portrait peint » qui composent le corpus dont il sera question ici partagent une thématique qui se traduit par la présence même du portrait : celle d’une seconde chance. Au même titre que le film noir s’articule autour de règles esthétiques et narratives avec ses cinéastes fétiches et ses acteurs et actrices types¹, il nous semble que les films « à portrait peint » composent eux aussi une constellation aux figures conventionnelles qu’il convient d’explicitier et donc de cartographier. Cette constellation qui se répète, et dans laquelle nous voyons en germe l’idée de ce sous-genre dont les plus belles années n’auront duré que quatre printemps, nous pousse à voir dans le portrait un objet dont les propriétés et modalités de présences transfigurent le médium cinématographique et attire notre attention sur une autre façon d’être au monde, celle d’advenir une seconde fois, d’une nouvelle présence. Laurent Van Eynde considère cette idée de seconde chance comme « la possibilité pour un personnage, mais aussi pour le film lui-même, de recommencer, de suivre à nouveau un même parcours, d’accomplir un même mouvement derechef » avec cependant comme conséquence narrative d’accomplir peut-être « une tâche, un désir, une vocation² » qui animaient les personnages et qui n’avaient pas pu être réalisés ou vécus pleinement. En d’autres termes, il s’agit de relancer une fiction de telle sorte que les héros s’y engouffrent et chutent à nouveau³. Ainsi, le portrait devient le catalyseur de cette « seconde

¹ À propos du film noir, voir Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir. Histoire et significations d’un genre populaire subversif*, Paris : CNRS Éditions, Coll. « Cinéma et audiovisuel », 2012 ; et Pettey B., Homer ; Palmer, Barton (ed.), *Film Noir*, Edinburgh : University Press, 2016.

² Van Eynde, Laurent, *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*, Langres : VRIN, Coll. « Matière étrangère », 2022, p. 20.

³ Notons par ailleurs qu’étymologiquement, la chance, du latin *cadentia*, s’employait pour signifier la chute de dés ou d’osselets, soit le fait de chercher à gagner la faveur du hasard aux jeux.

chance » et agit, dans notre corpus, comme un motif qui concentre les multiples itérations entre les films qui le composent. D'un côté, il cristallise une image idéalisée qu'un personnage cherche soit à produire ou à reproduire, soit à atteindre. De l'autre, il est l'élément qui déclenche ou relance l'intrigue et donc ouvre nécessairement vers une autre forme de représentation. Le motif du portrait peint éclaire ainsi un corpus hollywoodien déjà travaillé⁴, mais nous nous proposons d'observer comment il peut figurer la possibilité d'une seconde chance, autant du point de vue diégétique (rimes narratives et esthétiques) qu'extradiégétique (retour d'acteurs et d'actrices).

Nommons d'emblée les films qui constituent, parfois plus directement que d'autres, le corpus dont nous investissons notre réflexion : *Bluebeard* (Edgar G. Ulmer, 1944) ; *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944) ; *Experiment Perilous* (Jacques Tourneur, 1944) ; *Laura* (Otto Preminger, 1944) ; *Strangers in the Night* (Anthony Mann, 1944) ; *The Picture of Dorian Gray* (Albert Lewin, 1945) ; *Scarlett Street* (Fritz Lang, 1945) ; *The Madonna's Secret* (Wilhelm Thiele, 1946) ; *Dragonwyck* (Joseph L. Mankiewicz, 1946) ; *The Ghost and Mrs. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947) ; *The Two Mrs. Carralls* (Peter Godfrey, 1947) ; *The Woman on the Beach* (Jean Renoir, 1947) ; *Portrait of Jennie* (William Dieterle, 1948). Outre, *Strangers in the Night* dans lequel la présence d'un portrait agit davantage comme un rappel de l'absence de la jeune femme qu'il représente, l'ensemble des films cités font du portrait un élément majeur de leur intrigue. Naturellement, l'unité que compose cet ensemble est non seulement non-exhaustive, et un-e lecteur-riche averti-e aurait sûrement d'autres œuvres à incorporer, mais elle est également nourrie par d'autres films antérieurs (*The Light That Failed* de William A. Wellman en 1939 ou *Rebecca* d'Alfred Hitchcock en 1940) et postérieures (*Pandora and the Flying Dutchman* d'Albert Lewin en 1951). Il y a donc, dans tous les films que nous mentionnons, un rapport étroit entre la présence d'un portrait peint ou dans un processus de peinture, et ses conséquences narratives et esthétiques sur l'intrigue qui l'encadre. Ce qui semble « n'être qu'un cliché à prétention culturelle associant un personnage féminin et son portrait⁵ » dans une forme de « réévaluation romantique de la peinture⁶ » constitue en réalité un trope récurrent

⁴ Païni, Dominique ; Vernet, Marc (dir.), « Le Portrait peint au cinéma », *Iris*, n°14-15, 1992.

⁵ Vernet, Marc, « Le portrait psychopompe », *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris : Cahiers du cinéma, Coll. « Essais », 1998, p. 89.

⁶ Vancheri, Luc, *Cinéma et Peinture. Passages, partages, présence*, Malakoff : Armand Colin, Coll. « Cinéma », 2007, p. 100.

dans les films de la période⁷. Ce remploi par l'image d'un élément singulier de l'histoire de l'art fonctionne selon des codes non explicités mais dont l'effet premier engage les films dans un même mouvement, celui d'une répétition. L'émergence soudaine, à partir de 1944, de cet ensemble de films ne nous semble ainsi « pas apparaître au cinéma de façon erratique, aléatoire, mais être liée avec une certaine régularité à un dessin d'intrigue, une forme d'histoire particulière, répétitive, notamment dans les films américains » (Vernet, 1998, p. 89).

C'est précisément du fait de cette veine hollywoodienne que le tableau agit d'emblée comme un élément qui engage une certaine forme de retour. Autant pour les personnages que pour le public qui fait aussi, d'une certaine manière, l'expérience d'un déjà vu lorsqu'il s'engage dans le corpus cité plus haut. En effet, le classicisme hollywoodien est par essence le lieu de ce qui se rejoue, d'abord car il intronise et exemplifie l'idée de genre cinématographique (du fait de son système riche et structuré), ensuite parce qu'il se constitue en autant de « variations sur le même » (*sequels, remakes, genres tout entiers*⁸). Ainsi, au cœur d'un système qui valorise le goût du retour vers un idéal inatteignable, à coup de reprises et d'adaptations, le portrait peint dédouble cette idée. Il inonde d'une autre lumière les personnages qui l'entourent, transfigurant leur existence, et les faisant rejouer une quête qui les pousse à atteindre l'idéal pictural qui est représenté au-devant d'eux. Dans les films que nous évoquons plus haut, cette idée s'opère selon deux cas : d'un côté, un personnage est engagé dans un duel contre l'image d'un portrait (c'est Joan Fontaine qui peine à s'élever au rang des portraits qui trônent fièrement, ou Dorian Gray qui voit progressivement son image se consumer à sa place), de l'autre, un personnage, le plus souvent masculin, cherche à faire sienne l'image reproduite du personnage féminin qu'il adule ou qu'il réprime.

Ainsi, le texte cherchera à démontrer qu'un certain usage du portrait, dans ce corpus hollywoodien classique, conduit le modèle, le peintre et le public à faire l'expérience d'une seconde chance, d'une intrigue qui se rejoue dans l'espoir d'en altérer l'issue. Afin d'éclaircir toutes les pistes que nous avons tracées ici, il nous semble nécessaire de revenir, dans un premier temps, sur les différents modes

⁷ Cet article n'explore pas la relation étroite qui lie le portrait et les personnages féminins. Voir à ce sujet le travail d'Helen Hanson (*Hollywood Heroines. Women in the Film Noir and Gothic Film*, I.B.Tauris, 2007) et notamment le chapitre 3 (pp. 63-96) dans lequel elle souligne la présence du portrait comme relais des personnages féminins et des spectatrices (p. 76).

⁸ Chauvin, Serge, « L'éternel retour de la fiction », *Le classicisme hollywoodien* (dir. Jean-Loup Bourget ; Jacqueline Nacache), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », p. 44.

d'apparitions du portrait peint, tant dans son dispositif de mise en scène et dans son rapport à l'image filmique, que dans son intégration narrative. Dans un second temps, il convient d'évoquer un élément majeur dans cette idée de transfiguration de la seconde chance, que nous proposons de considérer comme une forme d'invariante actorale, une idée qui suggère celle d'un réemploi d'un film à l'autre, tout en y insufflant quelques modifications narratives. Enfin, nous tracerons les conséquences de tels éléments formels, esthétiques et narratifs au sein de ce sous-genre singulier qu'est celui du film « à portrait peint ».

Du portrait : une question d'apparition

Un portrait *au* cinéma, du moins dans notre corpus, engage les mêmes affects et éléments d'iconisations qu'un portrait *de* cinéma, entendre par là : un gros plan de visage dont l'ensemble des caractéristiques de mises en scènes renvoie à une esthétique hollywoodienne de starification (cadrage, visibilité et identification nette de l'acteur·trice). Marc Vernet note à ce propos qu'« au cinéma, il n'y a pas de portrait peint sans *decorum*⁹ », à la fois dans sa mise en scène mais également dans ce qu'il figure. En effet, on le repère assez aisément, faire l'épreuve d'un portrait peint au cinéma c'est faire face à une apparition, à un événement attendu ou inattendu – selon si le film choisit de l'introduire comme élément de surprise au début de son intrigue ou s'il choisit de maintenir, parfois même jusqu'à la fin, son public en suspens –, mais toujours une révélation.

Dans *The Woman in the Window*, le portrait survient pour la première fois au détour d'un fondu enchaîné mêlant les passants pressés et l'arrivée de Wanley (Edward G. Robinson). Le tableau, bien qu'encore quelque peu caché car perçu de loin, ne tarde pas à être cadré dans un plan qui permet de l'observer entièrement d'un coup d'œil. Mais ce qui semble d'apparence relever d'un accès direct au tableau est en réalité déjà remis en question par la présence de ce fondu enchaîné. Superposant à la fois l'image d'un plan qui disparaît à celui qui apparaît, le portrait devient ainsi le centre d'un regard qui est déjà réfléchi car troublé par cette superposition. De ce mode d'apparition, le portrait joue avec l'idée de réplique puisqu'il se trouve derrière une vitrine de galerie d'art, une surface réfléchissante qui imprime sur le tableau le monde du dehors (la rue, les passants, les voitures). On observe ainsi, en germe, l'idée essentielle du reflet et de la superposition dans le film de Fritz Lang, une idée qui ne tarde pas à être développée puisqu'elle est au cœur de la seconde scène de contemplation de ce tableau. Entre temps, la nuit est tombée et la foule est rentrée chez elle. Wanley s'approche à nouveau de la

⁹ Vernet, Marc, « Inextinguible regard », *Le Portrait peint au cinéma* (dir. Dominique Païni ; Marc Vernet), *Iris*, n°14-15, 1992, p. 7.

vitrine à l'intérieur de laquelle le tableau est perceptible grâce à la faible lumière d'un projecteur plongeant. Deux événements de l'image nous ramènent alors à l'idée du portrait peint comme événement d'apparition propre à une transfiguration de la seconde chance (ici, dans le film de Lang, cette seconde chance joue également d'un autre dédoublement, celui de la duplicité du personnage d'Alice, joué par Joan Bennet). Le premier, le plus évident, est le reflet du visage de Bennet qui surgit du fond du tableau. Cette surprise est d'autant plus saisissante que le visage flottant de cette jeune femme est la réplique même du visage peint que Wanley admirait. Nous ne tardons pas à apprendre qu'Alice est en effet le modèle du tableau. Bennet, d'abord forme peinte, puis forme réfléchie, est alors transfigurée une seconde fois au détour d'un travelling latéral qui lui offre l'opportunité d'enfin prendre la forme physique du personnage qu'elle incarne. Le second élément, plus discret, se trouve dans les deux *reaction shots* d'Edward G. Robinson : à droite du cadre on remarque la présence d'un reflet, celui du tableau, laissant penser que le plan a été filmé de l'intérieur de la vitrine. Le portrait agit ainsi comme un « piège à regard » qui le « rend captif de son dispositif¹⁰ » puisqu'il devient à son tour une figure observée. Cet élément est également appuyé par le fait qu'Alice lui indique plus tard qu'elle observe régulièrement les messieurs qui s'arrêtent pour contempler son portrait. De fait, cette scène d'apparition d'un corps par le prisme de la réflexion projetée de son portrait (soit du portrait sur le corps de Robinson, soit du corps de Bennet sur le portrait) nous engage déjà dans un dispositif qui travaille l'idée d'un retour vers soi-même.

De cette question d'apparition nous retenons également une stratégie stylistique importante, celle de l'entrée dans la fiction. Tandis que l'acteur·trice y est souvent invité·e par palier, c'est-à-dire par un système progressif de cadrage et de plan venant disséquer le corps, fractionnant les éléments saillants d'un physique qui appelle à être découvert petit à petit, le portrait peint s'y engouffre d'un seul geste. Si le corps de Bennet nous est donné dans un habile jeu de reflet et de miroir, son équivalent peint l'est de son côté tout d'un coup. D'un geste du regard, contenu dans l'aboutissement d'un travelling latéral ou dans un contre-champ classique, nous voilà graciés de la présence du tableau tout entier. Le mystère du portrait peint et l'inquiétante étrangeté qui s'en dégage en raison de l'attraction que semble subir Wanley, le sont ainsi moins dans ce que le tableau figure, puisque rien ne semble nous être refusé, mais d'avantage dans ce qu'il ne montre pas ou, plutôt, ne montre plus. Le « suspens épiphanique », c'est-à-dire la

¹⁰ Ragel, Philippe, « Du portrait de peinture au cinéma : héritages, relances et figure », *La peinture de portrait : enjeux cinématographiques* (dir. Philippe Ragel), *Écrans*, n°16, 2022, p. 7. <https://hal.science/hal-04370831> (consulté le 15 mars 2024)

progressive apparition « qui consiste à évoquer longuement le personnage avant de dévoiler une à une les parties de son corps jusqu'à son visage¹¹ », qui semble réservé aux acteur-trice-s, trouve en réalité son pendant pour s'immiscer au cœur des tableaux qui inondent notre corpus. La rencontre avec le Capitaine Gregg (Rex Harrison) dans *The Ghost and Mrs Muir* voit s'opérer cette double entrée dans la fiction. Lors de la visite de la maison, la curiosité de Lucy (Gene Tierney) la pousse à explorer chaque recoin du bien qu'elle convoite, et ce malgré les mises en garde du promoteur effrayé. C'est au détour d'une porte entrebâillée puis poussée par l'actrice, que se laisse découvrir, au fond d'une pièce plongée dans la pénombre, le visage scrutateur et figé du Capitaine Gregg. Ce visage, blasonné par un effet de lumière, agit ici comme une véritable apparition du fond obscurci de l'image. Le tableau est rapidement montré dans son ensemble, mais l'entrée dans la fiction de Rex Harrison est ainsi déjà préparée par l'élément pictural. Il faut, après cela, revoir avec attention les scènes où Harrison apparaît pour la première fois : ici, il s'agit véritablement d'une entrée dans la fiction digne d'une grande star hollywoodienne (apparition progressive et préparée, rythmée par son image picturale et par l'évocation de sa présence supposée). Puisqu'il est cadré de dos, seuls les contours de son corps sont perceptibles et il n'est plus que l'ombre de son propre personnage. Puis, littéralement tiré de la pénombre, il se présente enfin à nous. En d'autres termes, et au même titre que Joan Bennet, l'opération d'apparition de l'acteur se fait à deux reprises. À travers ces deux exemples, le portrait peint survient avant la présence de son modèle. Qu'en est-il lorsque l'inverse se produit ? On observe de la même manière des éléments qui permettent de préparer une apparition : ce sont les croquis en fondu enchaîné de Joseph Cotten dans *Portrait of Jennie*, les longues tirades de Georges Sanders dans *The Picture of Dorian Gray*, accompagnées là aussi de la présence furtive de quelques esquisses sur les murs de l'atelier, ou bien, élément plus discret, les lettres de correspondance dans *Strangers in the Night*, qui font vivre un corps qui n'existe que par l'entremise d'une autre main et qui est éternisé fictivement par la présence d'un tableau dont la nature facétieuse ne se découvre que trop tard.

Préparer l'apparition du tableau ou la redoubler avec celle de son modèle, c'est ainsi déjà voir s'opérer une certaine forme de seconde chance. Ce qui s'apparente à une première rencontre n'est en réalité qu'une condensation d'éléments qui nous sont déjà donnés à voir (ou à entendre) et que l'image centralise d'un seul geste. Le parangon de cet effet est le passage à la couleur dans

¹¹ Damour, Christophe, *Naturel et codification dans le jeu de l'acteur américain au cinéma. La persistance du geste conventionnel (1948-1967)*, Paris 1, Thèse sous la dir. de Jean A. Gili et de Christian Viviani, 2007, p. 332. La formule « suspens épiphanique » cité par Christophe Damour est de Fabien Gaffez.

The Picture of Dorian Gray et *Portrait of Jennie*. L'intensification de l'évènement d'apparition par le recours à la couleur constitue dans ces deux films l'envers d'une figure difficile à modeler au cinéma : celle du vivant, du naturel de sa représentation. Selon Philippe Dubois, « la couleur n'est pas une robe ; la couleur ne devrait jamais venir sur les corps comme un recouvrement ; lorsqu'elle le fait, elle n'est qu'un linceul, ou un fard¹² », ce qui nous semble précisément jouer autour de l'ambiguïté des deux apparitions dans ces films. Dorian Gray acte sa déchéance morale et physique sur l'image picturale à même de représenter ce qui se rapproche le plus du vivant. Elle l'engage ainsi dans un devenir mort, dont la couleur n'est alors que l'ultime illusion de la réalité. De même, pour le *Portrait de Jennie*, la couleur n'est que le substitut d'un geste inespéré du peintre joué par Cotten, que le film annonce dès son ouverture : la vérité et l'espoir sont les deux piliers de l'intrigue. Ainsi, la couleur qui surgit à la fin nous renvoie à ce qui nous était annoncé : une tragédie à demi-mot, une mort immortalisée par la peinture.

Les astres de cette constellation

Outre ses moyens d'apparitions et ses conséquences sur l'intrigue, le portrait est toujours, dans notre corpus, la représentation plus ou moins réaliste d'une actrice (Hurd Hatfield et Rex Harrison en sont les seules exceptions). Même lorsque nous n'avons pas d'accès direct au tableau, le film trouve le moyen de nous présenter son contenu. Pensons à *The Woman on the Beach* de Renoir, dans lequel, du fait de la cécité du peintre, le film choisit sciemment de ne pas nous montrer les sujets de ses tableaux. Le peintre, interprété par Charles Bickford, conserve précieusement ce qu'il considère comme son chef-d'œuvre et, le montrant à Robert Ryan, déclare qu'il s'agit d'un portrait de Peggy, sa femme. Ainsi, bien que nous n'ayons pas accès à la vue de ce tableau, dont nous n'apercevons que l'envers, notre perception de son contenu est toute tendue vers le visage de Peggy, l'endroit de ce portrait. Car un élément ne nous aura pas échappé, et probablement qu'il ne l'avait été par Renoir également¹³, l'actrice incarnant Peggy est Joan Bennet, une actrice qui avait déjà été picturalement immortalisée par deux fois chez Fritz Lang. Le portrait de Peggy est alors tout à la fois le portrait d'Alice dans *The Woman and the Window* et de Kitty dans *Scarlett Street*. L'absence de portrait chez Renoir, qui est doublée non seulement par la cécité du peintre mais également par le fait que le portrait qu'il croit montrer à Robert Ryan n'est en réalité pas celui qu'il pensait

¹² Dubois, Philippe, *Le Portrait de Dorian Gray*, Liège : Yellow Now, Coll. « Côté Films », 2015, p. 95.

¹³ Dans ses mémoires, il se dit enthousiaste « à l'idée de tourner avec cette actrice ». Sans pouvoir affirmer pour autant qu'il avait connaissance des précédents films de Bennet, il nous semble intéressant de le mentionner. Renoir, Jean, *Ma vie et mes films*, Saint-Amand : Flammarion, Coll. « Champs Contre-Champs », 1987, p. 227.

tenir (il s'agit seulement de « quelques roses et un journal » comme le dit l'acteur), nous semble ainsi comblée par l'existence de plusieurs portraits dans d'autres films antérieurs. De l'absence du portrait, la présence de l'actrice Bennet lui substitue un souvenir cinématographique issu d'autres films. L'actrice serait ainsi un modèle né, un corps enclin à être sujet du portrait. Bennet se compose alors comme étant le type exemplaire du film à « portraits peints » (comme Bogart l'est avec le film noir), moins du fait d'une anatomie et d'une *persona* qui invite à cette exemplarité, mais davantage selon le rapport que l'on observe et que l'on tisse entre les films en question. Représenter cette idée de seconde chance passe donc aussi par un retour d'acteurs et d'actrices dans des rôles qui les rapprochent de près ou de loin de films dans lesquels la présence du portrait est significative. La trilogie bennetienne que nous évoquons peut ainsi être pensée par le prisme de son actrice : du simple modèle exposé (*The Woman in the Window*), à l'expérience d'un autoportrait mensonger qui finit dépossédé et exposé (*Scarlett Street*), jusqu'à la destruction de l'œuvre picturale (*The Woman on the Beach*). De film en film, Bennet n'aura de cesse de tenter de se réapproprier son image peinte, sans jamais y parvenir. De cette trilogie picturale fictive, nous commençons ainsi à percevoir quels astres, autrement dit, *stars*, peuplent la constellation du film à « portrait peint ».

L'acteur Edward G. Robinson, dont il a déjà été question, est l'une de ces étoiles. Il incarne par deux fois chez Lang, toujours avec Bennet et à un an d'intervalle, un rôle qui met son personnage dans une situation de tourmente et dont l'effet d'un portrait cause la perte (temporaire pour le premier, définitive pour le second). Le rapport à la peinture, dans le cas des personnages incarnés par Robinson, est en réalité plus pertinent qu'il n'y paraît. Certes, un rôle comme celui de Christopher Cross dans *Scarlett Street*, remake langien du film de Renoir *La Chienne* (1931), incombaît en quelque sorte à Robinson puisqu'il reprend le personnage incarné par Michel Simon¹⁴. Cependant, Robinson était lui-même amateur de peinture, à la fois en tant que collectionneur que peintre. Son ami, le dramaturge Leonard Spigelgass, écrivait à son propos :

Eddie avait réalisé que la peinture et la comédie avait beaucoup en commun. On commence avec l'apparence extérieure et on retire progressivement les couches pour arriver à l'essentiel. C'est la réalité et la

¹⁴ D'une certaine manière, Robinson renvoie à Simon dans la manière dont ses rôles « frappés par la disgrâce physique, morale ou sociale [lui] permettent d'exploiter sa propre disgrâce qu'il sait transcender en art ». Le Gras, Gwénaëlle, *Michel Simon. L'art de la disgrâce*, Paris : Scope, Coll. « Jeux d'Acteurs », 2010, p. 12.

manière pour un artiste d'obtenir la vérité. Alors que vous êtes quelqu'un d'autre lorsque vous jouez, vous êtes, au même moment, vous-même¹⁵.

Cross agit alors comme un véritable avatar de l'acteur. Avec Robinson cette idée de transfiguration de la seconde chance permise par le portrait est perceptible à un autre niveau, à même le pro-filmique. Le film lui offre ainsi l'opportunité d'expérimenter une vie de peintre dont le chef-d'œuvre serait un portrait.

Dans le ciel étoilé des films « à portrait peint », ces deux *stars* ne sont pas les seules à briller. Pensons, naturellement, à Gene Tierney, qui joue dans non moins de trois films qui composent notre corpus. Éternelle Laura dans le film éponyme d'Otto Preminger en 1944, dont le portrait accroché au mur semble faire écho à celui de Rex Harrison dans *The Ghost and Mrs Muir* de Mankiewicz en 1947. Tous deux figurent en apparence un corps défunt mais la mort supposée de l'une comme de l'autre ne semble être qu'un prétexte pour ne rendre leur apparition que plus spectaculaire. Du corps-fantôme du Capitaine Gregg, figure éthérée que le portrait vient fixer, à l'insoupçonnée résurrection de Laura, l'actrice n'est jamais très loin. Dans le film de Preminger, l'arrivée de Laura dans la fiction est en réalité une expérience similaire à celle du Capitaine Gregg, au sens où elle subit, chez elle, la présence d'un tiers. La visite immobilière de *The Ghost and Mrs Muir* et l'irruption nocturne de *Laura*, nous semblent en effet être l'endroit et l'envers d'une même pièce. D'un côté, Tierney s'introduit dans une demeure qui ne veut pas d'elle, empiète sur la possession d'un autre, tandis que de l'autre elle rentre chez elle et découvre la présence d'un homme qui n'y avait pas été invité¹⁶. Avec Tierney, le portrait est ainsi sans cesse une porte vers un passé qui finit toujours par ressurgir. Au même titre que dans le film *Dragonwyck*, de Mankiewicz, cette fois-ci en 1946, un portrait trône dans le salon victorien, celui de l'arrière-grand-mère suicidée à qui l'on voudrait que l'actrice finisse par ressembler. Avec Bennet, dont le portrait peint est toujours celui de son propre corps (même lorsqu'il ne nous est pas donné à voir comme dans *The Woman on the Beach*, où le montage

¹⁵ « Eddie realized that painting and acting had much in common. You begin with the external appearance and then strip away the layers to get to the essential core. This is reality and that is how an artist achieves truth. While you are being somebody else, in playing a part, you are, at the same time, being yourself. » Voir Spigelgass, Leonard, « Some Notes on a Friend », *Edward G. Robinson's World of Art* (dir. Jane Robinson), New York : Harper & Row, 1971, p. 7.

¹⁶ Témoins immobiles de la présence d'étrangers en leur demeure, les portraits des deux films figurent le corps trépassé de leur modèle. Notons ici le rapport étymologique : trépasser, du latin vulgaire *passare*, signifie le passage d'un corps dans l'au-delà ; repris en anglais pour signifier la présence interdite d'un tiers sur une propriété (*to trespass*). Un mot dont la malléabilité de son usage indique à la fois un élément narratif et un élément esthétique singulier dans les deux films que nous mentionnons.

comble le manque en apposant la description du peintre avec un plan de l'actrice), Gene Tierney est elle aussi une figure type du modèle né. Dans *Dragonwyck*, bien que le portrait ne représente pas l'actrice, ce sont tout un tas d'éléments de jeu, notamment dans la posture, les mains croisées sur le bas-ventre et le regard effrayé mêlé d'excitation, qui tissent avec le tableau un lien indissociable. De plus, on ne verra jamais l'arrière-grand-mère dont le tableau est censé être la représentation, laissant à notre imagination le soin d'y associer Tierney (qui est alors, selon les dires de la servante, aussi jeune que l'était le modèle). De même dans *The Ghost and Mrs Muir*, rappelons-nous que le portrait du Capitaine Gregg n'est pas le seul qui nous est donné à voir. Miles Fairley (George Sanders), lors d'une scène de séduction après une cour assidue, est surpris par Lucy (Tierney) en train de la peindre, plaisantant d'ailleurs sur le fait qu'il peint sous le nom d'un certain Renoir (qui d'autre que lui, finalement ?) et qu'il en faudrait plusieurs milliers pour capturer l'essence de l'actrice. Le tableau est d'emblée élevé au même rang que celui du Capitaine : exposés l'un à côté de l'autre, il agit pour Lucy comme d'un rappel sur la présence tangible de son auteur et donc d'un amour possible.

Autour de ces étoiles gravitent naturellement d'autres acteurs, certains plus discrets que d'autres, mais qui restent toujours intéressants à observer puisque c'est aussi par leur présence que les actrices qui composent les films de notre corpus se font écho. Par exemple, certains liens physiologiques que partagent Rex Harrison, Vincent Price, John Carradine (la taille élancée, le visage allongé, le regard perçant et suspicieux, etc.) nous permettent de les considérer dans un même ensemble, comme autant d'acteurs jouant par films interposés le même rôle. Nommons cependant celui qui se démarque le plus, par la récurrence de ses apparitions et l'importance de ses rôles, George Sanders, que nous venons d'évoquer dans son association avec Tierney. Dans son ouvrage sur Douglas Sirk, Bernard Eisenschitz consacre un chapitre entier à la période 1944-1946 du cinéaste allemand qui voit Sanders devenir l'incarnation de son personnage de prédilection. Il imprime de sa « personnalité tourmentée, [en sa qualité de] dandy désabusé qui connaît tout et sait tout faire, homme intelligent et sensible qui le cache derrière un extérieur dédaigneux¹⁷ », non seulement un pan de la carrière américaine de Sirk, mais également tout un ensemble de films qui composent de près ou de loin notre corpus. Ce détour par Sirk nous semble nécessaire car il encapsule l'étroit lien qu'entretient Sanders avec les films que nous évoquons : un personnage dont l'apparente distance conduit en réalité à l'indissociable lien entre

¹⁷ Eisenschitz, Bernard, « 1944-1946. Trois films, un acteur. George Sanders », *Douglas Sirk, né Detlef Sierk*, Montreuil : les éditions de l'œil, 2022, p. 150. Les trois films en question sont *Summer Storm* (1944), *A Scandal in Paris* (1946) et *Lured* (1947).

le portrait et lui-même. Cette distance tient dans un premier temps du fait que l'acteur est rarement le personnage principal de l'intrigue, nous donnant ainsi l'impression que sa présence n'influe guère sur les rapports entre le portrait et les autres personnages. Or, et ce dès 1940, avec *Rebecca* d'Hitchcock, autre film à « portrait peint », Sanders incarne le personnage qui va bouleverser Joan Fontaine, la nouvelle Mrs. de Winter, et relancer sa curiosité à propos de celle dont elle semble avoir pris la place¹⁸. Souvenons-nous : c'est à la suite de leur rencontre que Joan Fontaine se précipite dans la chambre encore intacte de Rebecca. Réel personnage perturbateur, Sanders est cette comète qui transperce les intrigues, un acteur qui incarne un bouleversement significatif dans l'évolution du film. Il est en effet celui qui offre à Tierney ce second portrait, l'élément de discorde entre elle et Rex Harrison. L'exemple le plus évocateur est sans doute celui de *The Picture of Dorian Gray* puisque c'est lui qui susurre à Hurd Hatfield cette malicieuse idée de conserver sa jeunesse dans un portrait. L'idée infuse après que Sanders lui eut vanté les gloires de sa beauté juvénile, Hatfield se tient ainsi « comme s'il était sous l'emprise d'un sort¹⁹ ». Dans l'étude monographique accordée au film d'Albert Lewin, Dubois évoque également les lignes de force de cette « trilogie inaugurale » qu'il constitue avec *The Moon and the Sixpence* (1942)²⁰ et *The Private Affairs of Bel Ami* (1947). De cette « constellation unie par un réseau de convergences significatives », Sanders en est à nouveau l'un des chaînons essentiels, au sens où il « assure la parfaite continuité des trois films » (Dubois, 2015, p. 10) puisqu'il en est toujours l'un des acteurs principaux. On le voit ici clairement, Sanders n'orbite jamais bien loin du film à « portrait peint », multipliant les apparitions, insufflant sans cesse au portrait un nouveau regard (l'immortalité de *Dorian Gray*, la ressemblance de Mrs. de Winter, l'adjointement entre le portrait du Capitaine Gregg et celui de Lucy, etc.). D'une certaine manière il est aussi présent dans *Laura*, non seulement parce que le jeu aristocratique de Clifton Webb évoque beaucoup celui de Sanders, mais surtout parce qu'il reprend précisément le rôle de Waldo Lydecker dans une adaptation télévisuelle réalisée par John Brahm en 1955.

¹⁸ Le personnage de Joan Fontaine épouse Maxim de Winter (Laurence Olivier) et découvre qu'elle ne vit que dans l'ombre de la précédente Mrs. de Winter dont le décès reste encore mystérieux. D'une certaine manière, avant même qu'il ne soit question de portrait, le personnage de Joan Fontaine joue ainsi déjà sur deux tableaux : la tentative de s'affirmer dans cette nouvelle vie maritale et celle de suivre les pas de sa prédécesseure.

¹⁹ *The Picture of Dorian Gray* [Blu-Ray]. Édité par Warner Brothers. 0h08min58sec.

²⁰ Film qui aurait pu être analysé plus en détail ici puisqu'il raconte l'histoire de Charles Strickland, inspiré de la vie de Gauguin. Nous renvoyons à l'ouvrage de Philippe Dubois pour une lecture plus approfondie du film de Lewin.

Il y a donc ceux qui regardent, ceux qui peignent, et celles qui posent²¹. De cet amas, non-exhaustif d'acteurs et d'actrices, c'est avant tout la porosité entre les films que nous souhaitons mettre en évidence. Chaque œuvre est ainsi toujours le rappel d'une autre, un retour ou une promesse, permis par la présence d'une *star*. D'un côté, ces apparitions à répétitions, dans des films qui partagent un ensemble d'enjeux similaires, conditionnent cette idée de sous-genre que nous cherchons à faire émerger. De l'autre, les corps qui composent cette constellation, cet amas ouvert, ont ainsi toujours l'opportunité de refaire ce qu'ils avaient essayé de produire antérieurement, et dont le portrait devient la clé herméneutique, soit par cette forme de réemploi (Tierney, Bennet, Robinson, Sanders), soit par une forme plus diffuse de délégation permise par la ressemblance anatomique ou la correspondance des rôles (Harrison, Price, Webb, Hatfield, Carradine).

Détruire, reprendre, recommencer

Outre la présence répétée d'un acteur ou d'une actrice et la récurrence formelle d'éléments plastiques et de mise en scène sur les modalités d'apparitions du portrait, c'est tout un réseau de rimes narratives qui s'opère autour du tableau. Chercher à définir cet ensemble comme un sous-genre (à mi-chemin entre le « *paranoid woman's films* » comme le suggère Mary Ann Doane²² et le « female

²¹ On le perçoit ici encore, les personnages féminins de notre corpus sont capturés à la fois par les peintres et par les réalisateurs. Mentionnons à ce sujet le travail de Laura Mulvey qui écrit notamment, à propos de la fascination qu'a Joseph Von Sternberg pour Marlène Dietrich : « Von Sternberg est connu pour avoir un jour déclaré qu'il serait heureux que ses films soient projetés de manière aléatoire [*upside down*], afin que l'histoire et l'implication des personnages ne troublent pas la vision pure que le spectateur a de l'image projetée. Cette déclaration est révélatrice, mais reste candide. Candide, dans le sens où ses films exigent que la figure de la femme (et Dietrich, dans le cycle de films qu'il a fait avec elle, en est l'exemple ultime) soit identifiable. Son insistance révèle cependant bien que, pour lui, l'espace pictural produit par le cadrage est d'une importance bien plus capitale que l'histoire ou les processus d'identification ». Voir Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n°16, 1975. <https://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif-laura-mulvey/> (consulté le 8 août 2024) On retrouve ici, en germe, l'idée du cadre filmique comme substitut au cadre picturale qui capture l'actrice. Élément qui nous semble être à l'œuvre dans l'ensemble de notre corpus.

²² Il s'agit d'« un cycle dans lequel la paranoïa se manifeste au sein d'une formule scénaristique dans laquelle la femme craint le fait que son mari cherche à la tuer » (p. 123). Voir *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington : Indiana University Press, 1987.

gothic²³ ») reste encore contestable mais force est de constater qu'un grand nombre d'éléments caractéristiques converge vers une même idée : celle d'un mouvement expiatoire dans les intrigues, d'une purification du passé par le portrait peint. Au même titre que les frontières entre les genres n'existent qu'au regard des conditions que l'on donne à notre appréciation de ces catégories²⁴, chaque film que nous évoquons nous paraît ainsi faire acte d'une transformation, d'une pulsion, qui le projette vers un autre. De fait, évoquant la porosité des frontières du « female gothic », Anne Goliot-Lété mentionne les films à portraits peints comme « un contexte de plus sur lequel se dessine [son] corpus, en même temps qu'ils constituent pour lui une sorte de couloir d'accès au genre fantastique (avec des films comme *The Picture of Dorian Gray* ou *Portrait of Jennie*) dont il ne franchit jamais le seuil, mais par lequel il est fortement attiré » (2009, p. 141). Cette force invisible qui ouvre les frontières filmiques pour s'immiscer dans une œuvre voisine nous semble alors être motivée par la présence des portraits. Le film devient lui-même tableau²⁵. Ainsi exposé dans une seule et même galerie, sous la coupole systématique d'une étiquette propre au genre, réunit dans un ensemble homogène, il voit ses lectures narratives et analytiques décuplées. Il faut ainsi se projeter dans un film « à portrait peint » comme l'on visiterait un musée : chaque nouvelle œuvre est toujours en dialogue avec celle dont elle partage la pièce où elle est exposée. *The Locket*, réalisé en 1946 par John Brahm avec Robert Mitchum, fait ainsi écho à la fois à *The Woman in the Window*, avec qui il partage des angles de caméra similaires pour une situation narrative identique (la contemplation du portrait dans une vitrine de galerie), mais dont le style caractéristique de la peinture renvoie davantage à celui de *Blubeard*, marquant ainsi le signe d'une parenté souterraine mis en exergue par notre regard qui fait dialoguer les œuvres entre elles.

²³ Anne Goliot-Lété décrit le *female gothic* comme « un ensemble de films hollywoodiens qui ont en commun leur atmosphère littéraire et victorienne, dont il assumerait le pan "féminin" en privilégiant le point de vue de la victime » (p. 140). Voir « Périls en la demeure. Le "female gothic" hollywoodien », *Le classicisme hollywoodien* (dir. Jean-Loup Bourget ; Jacqueline Nacache), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », 2009, pp. 139-153. Partageant un ensemble de parti-pris esthétique et scénaristique, ces deux sous-genres convoquent, à quelques exceptions près, un corpus de films similaire au nôtre.

²⁴ Voir Moine, Raphaëlle, « Le mélange des genres : des identités génériques plurielles », in *Les genres au cinéma*, Malakoff : Armand Colin, Coll. « Cinéma », 2008. Citant elle aussi Raphaëlle Moine, Goliot-Lété rappelle que « les films de genre "mêlé" sont plus nombreux que les films de genre "pur", la pureté générique relevant pour ainsi dire du mythe » (2009, p. 142).

²⁵ Sur le rapprochement entre cadre filmique et cadre pictural, nous renvoyons à Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Paris : Edition de la Différence, Coll. « Les Essais », 2007 ; et à Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris : Éditions de l'Étoile, Coll. « Essais », 1995.

Lorsque, dans *The Picture of Dorian Gray*, la petite Gladys accourt vers Dorian pour lui faire promettre de ne pas changer et de l'attendre jusqu'à ce qu'elle ait grandi, le portrait peint devient le garant de ce souhait fantasque. Il devient un réceptacle qui fixe le temps pour mieux tordre son déroulé inévitable et offrir l'opportunité au modèle de contester ses règles immuables. À quelques pas de cette œuvre, nous rencontrons le *Portrait of Jennie*, qui met en scène une opération similaire. Inversement à Dorian Gray, on observe pourtant ce même rapport ritualisé par la demande de l'enfant. Face à Eben Adams (Joseph Cotten), la toute jeune Jennie (Jennifer Jones) évoque un « wishing game » qu'elle aime beaucoup. Il suffit de fermer les yeux, de tourner trois fois sur soi-même et de dire à voix haute la chose que l'on désire le plus au monde. Dans le rituel enfantin du jeu, celle-ci déclare : « Je souhaite que tu m'attendes jusqu'à ce que j'aie grandi²⁶. » À nouveau, le portrait devient alors le lieu de cette impossible résolution. En réalisant le portrait de Jennie, Eben immortalise cet être qu'il sait condamné, lui offrant ainsi une seconde vie, cette fois-ci éternelle. Cette jeune fille qui n'est autre qu'un fantôme du passé, dont le surgissement et l'existence ne peuvent être que figurés par le tableau, synthétise beaucoup de ce qui fait le film « à portrait peint » de cette période. Lors d'une séance où Jennie pose pour Eben, elle se perd dans ses réflexions, questionnant l'idée de pressentiment tragique qui la saisit parfois et qui sonne pour elle comme un avertissement. Progressivement, le cadre passe d'un plan rapproché de Jennifer Jones à un gros plan typique de l'iconicisation des *stars* hollywoodiennes²⁷. Ici, le cadre *fait* portrait. La lumière zénithale irradie son visage. Puis, soudainement, dans un champ-contrechamp qui montre Eben contempler le tableau qu'il vient de terminer, le gros plan sur Jones subit un arrêt sur image. Le grain qui satine le plan évoque ainsi la matière fibreuse et légèrement bosselé des toiles. L'image non seulement *fait* portrait dans son recours à la matière et à la fixité, mais elle signifie surtout la mort du personnage puisqu'elle vient d'être immortalisée par la conclusion du tableau peint par Eben.

Contempler et réaliser un portrait c'est alors produire un dialogue avec une figure du passé. Cela peut être exemplifié par les figures fantomatiques qui parcourent les intrigues et dont le portrait agit comme une passerelle entre le plan physique du monde filmique et le plan spectral du personnage – en somme, un « portrait psychopompe » pour reprendre les mots de Vernet (1998, p. 89). Les

²⁶ Voir *Portrait of Jennie* [Blu-Ray]. Édité par Carlotta. 0h10min26sec.

²⁷ À ce propos, voir : Viviani, Christian, « Un outil indispensable : le gros plan hollywoodien classique », *Le magique et le vrai*, Paris : Rouge Profond, Coll. « Raccords », 2015, pp. 91-107 ; et Viviani, Christian, « Mythification et transcendance : image iconique et gros plan dans le cinéma hollywoodien classique », *Cycnos*, vol. 28, n°2, 2012, pp. 103-120.

exemples qui évoquent cette transition d'un monde à l'autre sont nombreux : *The Ghost and Mrs Muir*, *Portrait of Jennie*, *Laura* (qui, à certains égards, est aussi un fantôme), *Dragonwyck*. Mais ce passé du portrait est aussi mis en scène par un recours au *flash-back*. Cet élément commun à de nombreux films de notre corpus « prouve qu'une histoire en cache toujours une autre, en filigrane²⁸ » (Chauvin, 2007, p. 48). *The Woman and the Window* n'est ainsi qu'une illusion produite par le rêve du personnage, et le retour au point de départ se conclut alors nécessairement par la contemplation du portrait, qui n'a cette fois pas la même issue (et donc pas le même futur). Les pulsions meurtrières d'Humphrey Bogart dans *The Two Mrs. Carrolls* et celles de John Carradine dans *Bluebeard* sont transférées vers le portrait de leurs victimes²⁹. La prise en charge du portrait d'un passé dont les peintres ne peuvent se défaire participe aussi de cette idée de transfiguration d'une seconde chance, ici à entendre au sens d'une nouvelle chute morale. Au même titre que le portrait qui figure la spectralité du modèle, le portrait qui encadre un corps occis de la main du peintre contribue lui aussi à établir une relation privilégiée entre le passé du peintre et du modèle, soit dans une tentative vaine de retrouver une épiphanie vécue (*Bluebeard*), soit dans une tentative motivée par une pratique rituelle répétitive (*The Two Mrs. Carrolls*). Le portrait figure ainsi un dispositif de répétition : de la vie du modèle que l'on cherche à prolonger ou de la mort que l'on rejoue pour assouvir le désir du peintre. Mais ce qui reste commun à tous ces films, c'est qu'« il ne s'agit pas de fixer un passé révolu, intégrable comme tel par le présent, mais bien de mobiliser le passé dans une excitation du présent et de son action » (Van Eynde, 2022, p. 35).

Conclusion

La cartographie, dessinée à partir des éléments les plus saillants de nos observations, dépeint le portrait comme le cœur d'un dispositif offrant une seconde chance. S'inscrivant dans une tendance du cinéma hollywoodien, dont les traits sont « explicitement ou implicitement pictorialistes³⁰ », le portrait redouble

²⁸ Chauvin, évoquant *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) et son *flash-back*, parle même d'une « histoire de seconde chance » (2009, p. 48).

²⁹ *The Madonna's Secret* (Thiele, 1946), remake du *Bluebeard* d'Ulmer (1944), joue d'une certaine ambiguïté. James Corbin (Francis Lederer) emploie comme modèle des jeunes femmes qui se trouvent plus tard tuées. Jouant avec le souvenir du film d'Ulmer, le public suppose alors qu'il en est le responsable. Ce n'est qu'au dénouement que l'on apprend que c'était en réalité la mère du peintre qui assassinait les jeunes modèles dont il s'éprenait. La pulsion meurtrière est ainsi déplacée vers un autre personnage qui est dissocié des portraits mais qui n'en est pas moins important.

³⁰ Bourget, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge. Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Paris : Armand Colin, Coll. « Cinéma », 2016, p. 199.

notre lecture de l'image cinématographique. En tant que public, il questionne à la fois notre rapport à la peinture, mais également notre rapport à sa fixité face au mouvement et à la temporalité des images du cinéma. Complétant ce que Luc Vancheri attache à cette période du cinéma hollywoodien lorsqu'il évoque « une réévaluation romantique de la peinture que les Studios ont largement investie dans les années 1940 » (2007, p. 100), Jean-Loup Bourget ajoute le fait que « la tendance pictorialiste culmine dans les années cinquante, avec les *biopics* consacrés à des peintres » (2016, p. 201). Il nous paraît ainsi se produire, entre 1944 et 1948, une parenthèse cinématographique qui s'auto-alimente en éléments narratifs et esthétiques partageant un même goût pour les raisons de ce recours au portrait, et qui, dépassant le cadre de la fiction, transpose cet intérêt à la vie réelle de peintre.

Telle une galerie temporaire, les films « à portrait peints » constituent un ensemble d'œuvres marquées par des acteurs et des actrices qui se font écho, mais aussi par des intrigues qui se rejouent : soit dans un geste de *remake*, d'adaptation, ou via la prédestination de quelques cinéastes (Lang et Mankiewicz en tête de file, John Brahm les talonne non loin). Jouant de la porosité des genres (à mi-chemin entre film noir, *paranoid woman's film* et *female gothic*) la présence du portrait devient cet élément fixe, aux règles esthétiques et aux mises en scènes communes, qui lie les films entre eux. Le geste analytique que nous exerçons dans cet article, traduit ainsi la même dynamique qui se tient dans ce corpus : le portrait peint est l'occasion pour tout un ensemble de personnages de se tenir à distance de l'image, s'offrant ainsi l'opportunité de rejouer sa condition d'existence. Ils transfigurent, c'est-à-dire transforment, ce qui s'était déjà joué. Parfois dans un mouvement chronologique clair, parfois non, mais comme l'est souvent le « sens de visite » d'une galerie, on revient souvent sur nos pas pour poser sur une œuvre un nouveau regard, dans l'espoir de saisir quelque chose qui nous avait échappé ou pour ne pas l'oublier. En somme, pour le dire avec Van Eynde, « se souvenir est alors un désir conserver en *acte* » (2022, p. 40). Ici, les personnages entretiennent et contempnent le souvenir d'un temps et d'un être révolus dans l'espoir que soit rejoué, une nouvelle fois, ce qui avait été capturé par le portrait.

Bibliographie

Aumont, Jacques, *L'œil interminable* (éditions revue et augmentée), Paris : Édition de la Différence, Coll. « Les Essais », 2007.

Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris : Éditions de l'Étoile, Coll. « Essais », 1995.

Bourget, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge. Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Paris : Armand Colin, Coll. « Cinéma », 2016.

Chauvin, Serge, « L'éternel retour de la fiction », *Le classicisme hollywoodien* (dir. Jean-Loup Bourget ; Jacqueline Nacache), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », 2009.

Damour, Christophe, *Naturel et codification dans le jeu de l'acteur américain au cinéma. La persistance du geste conventionnel (1948-1967)*, Paris 1, Thèse sous la direction de Jean A. Gili et de Christian Viviani, 2007.

Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington : Indiana University Press, 1987.

Dubois, Philippe, *Le Portrait de Dorian Gray*, Liège : Yellow Now, Coll. « Coté Films », 2015.

Eisenschitz, Bernard, « 1944-1946. Trois films, un acteur. George Sanders », *Douglas Sirk, né Detlef Sierk*, Montreuil : Les éditions de l'œil, 2022.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris : CNRS Éditions, Coll. « Cinéma et audiovisuel », 2012.

Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure. Le "female gothic" hollywoodien », *Le classicisme hollywoodien* (dir. Jean-Loup Bourget ; Jacqueline Nacache), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », 2009.

Hanson, Helen, *Hollywood Heroines. Women in the Film Noir and Gothic Film*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2007.

Le Gras, Gwénaëlle, *Michel Simon. L'art de la disgrâce*, Paris : Scope, Coll. « Jeux d'Acteurs », 2010.

Moine, Raphaëlle, « Le mélange des genres : des identités génériques plurielles », in *Les genres au cinéma*, Malakoff : Armand Colin, Coll. « Cinéma », 2008.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n°16, 1975.
<https://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif/?highlight=mulvey>
(consulté le 8 août 2024)

Païni, Dominique ; Vernet, Marc (dir.), « Le Portrait peint au cinéma », *Iris*, n°14-15, 1992.

Petty B., Homer ; Palmer, Barton (ed.), *Film Noir*, Edinburgh : University Press, 2016.

Ragel, Philippe, « Du portrait de peinture au cinéma : héritages, relances et figure », *La peinture de portrait : enjeux cinématographiques* (dir. Philippe Ragel), *Écrans*, n°16, 2022. <https://hal.science/hal-04370831> (consulté le 15 mars 2024)

Renoir, Jean, *Ma vie et mes films*, Saint-Amand : Flammarion, Coll. « Champs Contre-Champs », 1987.

Spiegelgass, Leonard, « Some Notes on a Friend », *Edward G. Robinson's World of Art* (dir. Robinson Jane), New York : Harper & Row, 1971.

Vancheri, Luc, *Cinéma et Peinture. Passages, partages, présence*, Malakoff : Armand Colin, Coll. « Cinéma », 2007.

Van Eynde, Laurent, *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*, Langres : VRIN, Coll. « Matière étrangère », 2022.

Vernet, Marc, « Le portrait psychopompe », *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris : Cahiers du cinéma, Coll. « Essais », 1998.

Vernet, Marc, « Inextinguible regard », *Le Portrait peint au cinéma* (dir. Païni Dominique ; Marc Vernet), *Iris*, n°14-15, 1992.

Viviani, Christian, « Un outil indispensable : le gros plan hollywoodien classique », *Le magique et le vrai*, Paris : Rouge Profond, Coll. « Raccords », 2015, pp. 91-107.

Viviani, Christian, « Mythification et transcendance : image iconique et gros plan dans le cinéma hollywoodien classique », *Cycnos*, vol. 28, n°2, 2012, pp. 103-120.

Biobibliographie de l'auteur

Baptiste André est doctorant en cinéma à l'Université de Strasbourg. Ses recherches s'articulent autour de l'élaboration d'une iconologie actorale. Il a écrit deux mémoires qui s'intéressent aux questions du jeu de l'acteur dont, *Marilyn Monroe, les Années Actors Studio : 1955-1961*, et travaille actuellement à la publication du second, *Le contender : Rod Steiger dans l'ombre de Brando* (prévu courant 2025).